

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO BUSCH

**TRANSCENDÊNCIA E ESSÊNCIA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL DE
FRAGMENTOS SUBLIMES, TEMPOS E TRANSCENDÊNCIA:
MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO**

CURITIBA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO BUSCH

**TRANSCENDÊNCIA E ESSÊNCIA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL DE
FRAGMENTOS SUBLIMES, TEMPOS E TRANSCENDÊNCIA:
MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO**

CURITIBA

2017

THIAGO BUSCH

**TRANSCENDÊNCIA E ESSÊNCIA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL DE
FRAGMENTOS SUBLIMES, TEMPOS E TRANSCENDÊNCIA:
MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná como pré-requisito para a obtenção do grau de mestre em música.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Soares Dottori

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Busch, Thiago

Transcendência e essência na composição musical de fragmentos sublimes, tempos e transcendência: memorial de composição. / Thiago Busch – Curitiba, 2017.
109 f.

Orientador : Prof. Dr. Maurício Soares Dottori
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Música. 2. Composição Musical. 3. Estética. 4. Filosofia da Arte. 5. Metafísica. I. Título.

CDD 780

Agradecimentos

Agradeço a Deus por ter aberto todas as portas necessárias para que este estudo pudesse ser realizado.

Agradeço à minha esposa Sarah por todo o apoio e suporte em todos esses anos em que temos caminhado juntos.

Agradeço aos meus familiares, companheiros e amigos Humberto, Rafael, Adriana e Rebecca por todo o suporte e apoio.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná por possibilitarem a realização deste estudo.

Agradeço ao senhor Dr. Maurício S. Dottori pela paciência, sabedoria e dedicação na orientação deste estudo.

Agradeço aos senhores Dr. José Estevam Gava e Dr. Roberto Victório por todas as contribuições que somaram consideravelmente na qualidade deste estudo.

Epígrafe

“Há tempo de nascer, e tempo de morrer;
tempo de plantar, e tempo de arrancar o que
se plantou”

Eclesiastes 3:2

Resumo

Neste trabalho propõe-se discutir as ideias de divino, transcendente, eterno, tempo e cosmogonia objetivando explorá-las na composição musical de três peças, intituladas *Fragmentos Sublimes*, *Tempos* e *Transcendência*. Apresentam-se então as formas encontradas para a representação dessas ideias através da composição musical, visando contribuir especificamente para o alcance da beleza na obra de arte. Neste aspecto, propõe-se também uma análise dos processos de criação do mundo e do homem — cosmogonia — utilizados por Moisés para descrever a forma como Deus se apresenta como um criador perfeito e ideal. Assim, procuram-se entender as relações entre o texto religioso e a prática da composição musical em seus processos específicos, progressivos e sistemáticos.

Palavras-chave: música; composição musical; estética e filosofia da arte; metafísica.

Abstract

This research proposes to discuss the ideas of divine, transcendental, eternal, time e cosmogony in the way of the musical composition of three pieces — *Fragmentos Sublimes*, *Tempos* and *Transcendência*. Then, are presented the proposed ways to represent these ideas through the musical composition, aiming to contribute specifically to the art's beauty. In this aspect, I propose an analysis of the creation processes involved in the world and men's creation — cosmogony — used by Moses to describe the way God are presented as the ideal and perfect creator. Therefore, I present the understanding of the relations between the religious text and the musical composition practice in it's specific, progressive and systematic process.

Keywords: music; musical composition; art's aesthetic and philosophy; metaphysics.

Lista de Figuras

Fig. 1 — Quebra do movimento na inversão e no retrógrado	56
Fig. 2 — Modulação a partir de uma nota pivô	57
Fig. 3 — Modulação a partir de uma nota pivô (matriz)	57
Fig. 4 — Compassos 1 a 5 (vibrafone).	59
Fig. 5 — Compassos 5 a 9 — Fragmentos Sublimes.	60
Fig. 6 — Compassos 10 a 14 (vibrafone).	60
Fig. 7 — Compassos 21 a 23 — Fragmentos Sublimes.	61
Fig. 8 e 9 — Compassos 26 a 29 — Fragmentos Sublimes.	62
Fig. 10 e 11 — Compassos 30 a 35 — Fragmentos Sublimes.	63
Fig. 12 — Compassos 50 a 56 — Fragmentos Sublimes.	65
Fig. 12 e 13 — Compassos 71 e 72 — Fragmentos Sublimes.	66
Fig. 14 — Compassos 73 e 74 — Fragmentos Sublimes.	67
Fig. 15 — Compassos 87 e 88 — Fragmentos Sublimes.	67
Fig. 16 — Compasso 89 — Fragmentos Sublimes.	68
Fig. 17 — Arsenal de sons para Les Sons de Corps	70
Fig. 18 — Tascam Dr-40 com as devidas medidas	75
Fig. 19 — Microfones Arcano-STD-3 e AKG Perception 220.	76
Fig. 20 — Primeira paisagem sonora	77
Fig. 21 — Primeira paisagem sonora: posicionamento dos microfones	77
Fig. 22 — Segunda paisagem sonora	78
Fig. 23 e 24 — Segunda paisagem sonora: posicionamento dos microfones	78
Fig. 25 — Equalizadores nas paisagens sonoras	79
Fig. 26 — Compressor nas pistas referentes ao material religioso	80
Fig. 27 — Pitch Shifter nas três pistas harmônicas	81

Lista de Tabelas

Tab. 1 — Quadrado mágico da série dodecafônica de <i>Wie bin ich froh!</i> de Webern	55
Tab. 2 — Matriz serial de <i>Fragmentos Sublimes</i>	56

Sumário

Introdução	1
CAPÍTULO 1	
TRANSCENDÊNCIA, DEUS, O BELO E A ESSÊNCIA	4
1.1. Considerações gerais da transcendência	5
1.2. A transcendência em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência	7
1.3. Considerações gerais de Deus	8
1.4. Deus em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência	12
1.5. Considerações gerais do belo	15
1.6. Considerações sobre a essência	18
1.7. A essência em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência	21
CAPÍTULO 2	
TEMPO E ETERNIDADE	23
2.1. O tempo e a eternidade em Platão	24
2.2. O tempo e a eternidade em Agostinho	25
2.3. O tempo e a eternidade em Rodrigues	26
2.4. Considerações interseccionais de tempo e eternidade	28
2.5. O tempo, a eternidade e as dimensões superiores	31
2.6. O tempo e a eternidade em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência	33
CAPÍTULO 3	
FENOMENOLOGIA, COSMOGONIA	
E O PROCESSO DE CRIAÇÃO NO TEXTO RELIGIOSO	36
3.1. A fenomenologia da composição musical	37
3.1. A fenomenologia em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência	43
3.2. Cosmogonia	44
3.2.1. YHWH e o processo de criação na Bíblia	44
CAPÍTULO 4	
MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO	52
4.1. Fragmentos Sublimes	53
4.2. Tempos	69
Considerações Finais	83
Referências	84

Anexos	86
Anexo 1 — Partitura de Fragmentos Sublimes	86
Anexo 2 — Partitura de Tempos	102

Introdução

A composição musical é um processo que envolve diferentes habilidades do indivíduo durante a sua elaboração. Existem ideias técnicas e subjetivas acerca desse processo. Alguns tratam a composição musical como um arsenal de técnicas a serem reproduzidas para gerar novas músicas. Outros tratam dela em um âmbito extremamente metafísico e subjetivo. Por outro lado, quando entende-se que “a música contém dois elementos: o material acústico e a ideia intelectual, estes não coexistem apenas como forma e conteúdo, mas combinam-se, na música, para formar uma imagem una”¹. Deste modo, pode-se propor um entendimento da música que seja bidirecional e simultâneo, contendo os aspectos técnicos e subjetivos. Entende-se aqui, a partir de Peter Ouspensky, que “tudo que nós aceitamos como uma propriedade do mundo, nós chamamos objetivos; e tudo que nós aceitamos como uma propriedade da nossa psique, nós chamamos subjetivos”². Neste sentido, poder-se-ia entender a composição musical como um processo em que os materiais geradores da música seriam combinados objetivando a criação de uma obra sonora, visando a expressão de uma ou mais ideias. Nesta forma idealista de pensar a composição musical, tudo aquilo que entraria na obra de arte estaria nela a serviço da sua beleza, independentemente das limitações ou imposições externas. Sabe-se que nem sempre é isso que ocorre, mas em meu trabalho propõe-se uma busca por esse ideal.

A partir do momento em que entende-se que a música também é composta de um material intelectual, pode-se entender que haveria nela algo matematicamente pensado e algo metafísico — isto é, algo que está além dos fenômenos acústicos e das técnicas de composição. O entendimento do intelectual que a sociedade apresenta está intimamente ligado com a ideia de inteligência — que pode ser entendida, aqui, como a capacidade do indivíduo em resolver problemas ou questões — e, neste sentido, o processo de criação em música estaria relacionado com a criação de problemas e soluções, voltados para o desenvolvimento de um material acústico ao longo do tempo. Por outro lado o intelecto, na perspectiva de Platão, estaria intimamente relacionado com a ideia de alma. Para aquele filósofo a alma seria a única parte do ser humano capaz de abranger o intelecto e, neste

¹ Ulrich Michels, *Atlas de Música I*, trad. António Manuel Cardo, Flávio Pinho, Jorge Simões, Rogério Miguel Puga e Sara Mendes (Lisboa: Gradiva, 2003), 11.

² Peter Demianovich Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, trad. Nicholas Bessaroff e Claude Bragdon (Nova York: Knopf, 1945), 13.

sentido, o material intelectual na música também pode ser metafísico, no sentido espiritual do termo.

Indionei Carneiro Rodrigues apresenta em sua tese doutoral — *The rhythmic idea and the musical representation of time* — a ideia de que o ser humano cria a partir da ritmicalização das ideias. Neste sentido, as ideias existiriam em um plano espectral, diferente do mundo material em que vivemos. A ideia musical existiria em um local semelhante ao que Platão chamou de “mundo das ideias”, onde não existe tempo, mas tudo é presente, como disse Agostinho acerca da eternidade. Assim, para representar uma ideia musical — que seria perfeita e eterna — precisariam-se desenvolver maneiras de trazê-la para o tempo, isto é, através da ritmicalização das mesmas. Este entendimento idealista do material proto-acústico da música — isto é, o material que está na música antes de ela existir no mundo, como som no tempo — está relacionado com a ideia de essência. Neste sentido, o processo de composição musical seria um trabalho voltado para a tentativa de representação ideal da essência da arte e da ideia musical.

A partir desses pressupostos, poder-se-ia entender que a composição musical estaria também ligada ao aspecto espiritual do ser humano. Existiria uma relação entre a ideia de Deus, de ideal e de essência. Como consequência disso, apresenta-se o conceito de transcendência, que seria ir além do ser humano ou do mundo material. Propõe-se neste trabalho um breve levantamento dos conceitos de transcendência, de Deus, do belo, da essência, do tempo e da eternidade, objetivando a sua exploração na composição musical. De semelhante modo, propõe-se a exploração da descrição do processo de criação envolvido na cosmogonia — especificamente do livro de *Gênesis* da Bíblia — objetivando relacioná-lo com o processo de criação em música. Para tanto, esta pesquisa foi desenvolvida através de uma perspectiva fenomenológica da composição musical como objeto intencionado.

Partindo-se dos conceitos explorados, elaboram-se algumas hipóteses: a beleza do objeto de arte sonora transcende a sua materialidade; a beleza do objeto de arte sonora está proporcionalmente relacionada com a sua capacidade de representar a sua essência; as limitações da finitude estão para a beleza da obra como limitações da representação da sua essência e, consequentemente, quanto maior o número de limitações, menor a capacidade do objeto em representar o seu ideal transcendental. Deste modo, procuram-se explorar todos estes conceitos na composição musical de três peças: *Fragments Sublimes* — para violão, piano e contrabaixo —, *Tempos* — para sons corporais, principalmente percus-

sivos — e *Transcendência* — para eletroacústica. Adota-se, pois, a composição musical como método de pesquisa das hipóteses elaboradas.

Este trabalho foi organizado de maneira a apresentar um panorama geral dos conceitos que são explorados e apresentados no memorial de composição deste trabalho. Em seguida apresentam-se algumas análises do processo de observação do objeto na perspectiva fenomenológica. Depois apresentam-se algumas análises do discurso religioso do livro de Gênesis da Bíblia acerca da maneira com que o autor do livro descreve o processo de criação dos objetos. Finalmente, apresenta-se o memorial de composição e todas as relações do processo de composição com os conceitos abordados nos capítulos anteriores. Assim, este trabalho divide-se em quatro capítulos intitulados “Transcendência”, “Deus, o belo e a essência”; “Tempo e eternidade”; “Fenomenologia, cosmogonia e o processo de criação no texto religioso”; e “Memorial de composição”. Espera-se que esta pesquisa contribua para o progresso do conhecimento científico nas relações metafísicas e técnicas envolvidas no processo de composição musical.

CAPÍTULO 1

TRANSCENDÊNCIA, DEUS, O BELO E A ESSÊNCIA

1.1. Considerações gerais da transcendência

O conceito de transcendência está intimamente ligado à ideia de divino. Segundo Russell Norman Champlin, “essa palavra vem do latim, **transcendere**, ‘cruzar uma fronteira’. Seus elementos formativos são *trans*, <<cruzar>>, e *scandare*, <<subir>>”¹. De semelhante modo, para Robert Sokolowski, “a palavra significa ‘ir além’, baseada na sua raiz latina, *transcendere*, elevar-se sobre ou ir além, de *trans* e *scando*”². De acordo com José Ferrater Mora, “se tem admitido que algo que transcende é superior a algo imanente, até ao ponto de quando se quis destacar a superioridade infinita de Deus em relação ao criado se dizer que ‘Deus transcende o criado e inclusivamente que Deus é a transcendência’”³. Desta forma, parte-se do entendimento de que o termo transcendental está intimamente relacionado com a ideia de cruzar uma fronteira para cima, isto é, em direção a algo superior. Pode-se entender o porquê de esta palavra ser utilizada para destacar a superioridade de Deus em relação ao homem, pois neste sentido Deus seria um ser que estaria além dos limites humanos — cruzando as fronteiras da finitude e da mortalidade —, de uma forma ideal e perfeita.

Edmund Husserl apresentou duas formas de entendimento fenomenológico para o conceito de transcendente. Para ele, pode-se entender o transcendente como característica da entidade de um dado objeto. Não seria possível, pois, intencionar um objeto integralmente, dada a sua multiplicidade de lados e, desta forma, sua percepção integral seria sempre transcendental às percepções específicas. Segundo Edebrando Cavalieri:

A entidade de cada objeto transcende cada uma de suas aparições, cada um de seus perfis, pois não se esgota em seu modo atual de ser percebido. Isso leva Husserl a tratar da teoria da “transcendência da coisa diante da percepção mesma”. Daí a “incapacidade de ser imanentemente perceptível e, por esse motivo, dizemos que a coisa é em si puramente transcendente”.⁴

¹ Russell Norman Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 6* (São Paulo: Hagnos, 2004), 474.

² Robert Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, trad. Alfredo de Oliveira Moraes (São Paulo: Loyola, 2014), 67.

³ José Ferrater Mora, *Dicionário de filosofia*, trad. António José Massano e Manuel Palmeirim (Lisboa: Dom Quixote, 1978).

⁴ Edebrando Cavalieri, “Transcendência e imanência na fenomenologia de Husserl,” *Estudos de Religião*, v. 27, n. 1 (São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2013): 39. Citando Edmund Husserl, *A ideia da fenomenologia* (Lisboa: 70 1986), § 42, p. 95.

Neste sentido, o transcendente aparece como aquilo que está além da nossa percepção do objeto. Assim, o termo transcendental adquire o sentido de ir além, de maneira diferenciada de como este é tratado metafisicamente, isto é, com um sentido teológico por outros filósofos. Por outro lado, “Husserl considera a transcendência divina uma ‘segunda transcendência, a verdadeira e em sentido próprio’”⁵. Neste trabalho, são importantes esses dois entendimentos propostos por Husserl.

Aidan Nichols escreveu que, para o filósofo Hans Urs von Balthasar, o transcendental “não é uma palavra que nos intimida. Ela significa, simplesmente, universal, no sentido de que não é limitada por nada, mas vai além (transcende) todas as categorias particulares”⁶. Neste sentido, o transcendente seria o ilimitado, tudo aquilo que não poderia ser delimitado por categorias ou encaixado em determinados moldes. De semelhante modo, para Balthasar haveria alguns atributos transcendentais do ser e, de acordo com Nichols, “o único, o Bom, o Verdadeiro, e o Belo, estes são o que nós chamamos de atributos transcendentais do Ser, porque eles ultrapassam todos os limites das essências e são coexistentes com o Ser”⁷.

A partir do entendimento do transcendental como oposto ao material, tem-se o conceito de κόσμος (*kósmos*). Segundo Champlin, cosmos é a “transliteração da palavra grega que significa mundo”⁸. Pode-se entender o conceito de cosmos como o mundo material, que pode ser representado pela palavra Terra — é importante o entendimento da palavra cosmos como a representação do mundo como planeta Terra, pois para a fenomenologia o conceito de mundo tem um significado mais abrangente. Se transcendental é aquilo que está além do cosmos, pode-se entender que o homem teria um aspecto cósmico — isto é, o corpo e suas características físicas — e um aspecto transcendente — isto é, a alma e o intelecto.

Entende-se, pois, que na sua relação com o divino e perfeito, a ideia de transcendência pode estar intimamente ligada ao aspecto pré-composicional na música — *a*

⁵ Cavalieri, “Transcendência e imanência na fenomenologia de Husserl,” 41. Citando Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie* (Netherlands: Martinus Nijhoff, 1973), 122.

⁶ Aidan Nichols, *A key to Balthasar* (Londres: Darton, Longman and Todd Ltd, 2011), 1. “is not a word that need frighten us. It means, simply, universal, in the sense of that which is not confined by but goes beyond (transcends) all particular categories”.

⁷ Nichols, *A key to Balthasar*, 6. Citando Hans Urs von Balthasar, “A resumé of my thought,” *Communio* 15 (1988), 471.

⁸ Russell Norman Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 1* (São Paulo: Hagnos, 2004), 943.

priori —, de forma similar ao que Indionei Carneiro Rodrigues apresenta como proto-ideias, as quais são abordadas no próximo capítulo. Por outro lado, a ideia de transcendência como além da percepção, pode estar intimamente ligada aos planos de percepção distribuídos na composição propriamente dita — *a posteriori* — bem como o desenvolvimento dos materiais musicais ao longo do tempo na obra musical, criando relações audíveis conscientes ou não, mas perceptíveis. Este aspecto será especificado no capítulo referente à fenomenologia da composição musical.

1.2. A transcendência em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência

Nas composições deste trabalho, utilizei-me das duas abordagens sobre a transcendência. Acerca da primeira, entendo que a ideia intelectual é oriunda de uma dimensão superior às que são perceptíveis pelo ser humano. Dessa dimensão chegam-me fragmentos de ideias, cujas essências passam a existir no mundo em forma de estímulos cerebrais, que trago à tona através da composição musical. As ideias podem estar presentes na música de diversas maneiras, que podem ser subjetivas e objetivas. Os aspectos subjetivos tem relação direta com a transcendência dimensional ou o que entendo como mundo espiritual. No caso de todas as peças compostas aqui, uma característica pessoal é a oração. Antes de iniciar o processo composicional de cada peça, eu entrei em um momento de oração a Deus, pedindo direção para que as peças pudessem expressar algo transcendental. Acredito que muitas características das minhas obras são oriundas desta entrega, na busca por um auxílio divino, que resulta em aspectos que nem mesmo eu posso descrever.

Acerca da segunda abordagem de transcendência, utilizei-me do entendimento de que a percepção humana é limitada e direcionada. Na peça *Fragmentos Sublimes*, apresentei transposições da série em um segundo plano de percepção, como se fossem apenas ornamentações. Essas transposições tornam-se posteriormente as modulações principais, que são ornamentadas por outras transposições que também se tornam principais no decorrer da peça. Entendo que o ouvinte da peça terá sua atenção direcionada para os temas principais e mesmo quando eles mudam, são reconhecidos, pois já estavam presentes na memória. Esta é uma das formas que utilizei do que a fenomenologia chama transcendência do objeto.

1.3. Considerações gerais de Deus

Segundo João Alves de Araújo Júnior e Deyve Redyson, Platão viveu em uma época em que os pensadores gregos tinham uma posição materialista e ateísta quanto às suas considerações cosmogônicas⁹. Naquele contexto, ele apresentou um ideal diferenciado, baseado nas suas concepções metafísicas da criação, principalmente em relação ao demiurgo. Acerca do demiurgo em Platão, Júnior e Redyson escreveram:

Pergunta-se: o que é o demiurgo? O diálogo *Timeu* nos responde: “produtor e pai deste universo” (*Timeu* 28c), “deus que é sempre” (*Timeu* 34b). Mas, ainda perguntamos, é o demiurgo causa de todas as coisas, ou será apenas um ordenador? O demiurgo, na concepção platônica, é um ordenador, um organizador, que já encontrou “prontas” três coisas: a daquilo que “é”, a daquilo que é corruptível, que se gera, e a daquilo em que se gera. O demiurgo (δεμιουργός) é o artífice responsável pela geração do *kosmos*¹⁰.

O demiurgo de Platão seria assim um organizador da matéria. Aquele que ordenara todas as coisas que existem e antes estavam desordenadas ou sem forma. Esta ideia de Deus como organizador e provedor pode também ser verificada em *Timeu-Critias* na qual Platão destacou que “este mundo, que é, na verdade, um ser dotado de alma e de intelecto, foi gerado pela providência de deus”¹¹. Neste aspecto observa-se que — antes das considerações que são apresentadas acerca da cosmogonia — Platão deixou pressuposta a ideia de que a criação do mundo foi providenciada por Deus. Poder-se-ia dizer que, apesar de Platão viver em uma cultura politeísta — que acreditava na existência de vários deuses —, apresentava uma ideologia com aspectos peculiares do monoteísmo. Ele acreditava que não poderiam existir seres superiores àquele que abrange todos os seres inteligíveis, pois quaisquer seres inteligíveis existentes seriam partes daquele que os abrangeria, então este ser seria o Deus onabrangente — aquele que abrangeria tudo e todos — que existiria acima de todos os seres. Além disso, toda criação apresentaria características de Deus — que seria o demiurgo ou o arquiteto do mundo — mesmo quando criadas por outros seres, pois estes seriam abrangidos por aqueles, que seriam abrangidos pelo demiurgo e,

⁹ João Alves de Araújo Júnior e Deyve Redyson, “Platão e o papel do demiurgo na geração da vida cósmica,” *Religare* 7 (Março de 2010): 74.

¹⁰ Júnior e Redyson, “Platão e o papel do demiurgo na geração da vida cósmica,” 74.

¹¹ Platão, *Timeu-Critias*, trad. Rodolfo Lopes (Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011), 98.

consequentemente, pelas suas características. Estas ideias estão especificadas em *Timéu-Crítias*:

Aquele que abrange todos os seres inteligíveis não pode, de modo algum, vir em segundo lugar, a seguir de outro. Caso contrário, deveria haver um outro ser que abrangesse aqueles dois, do qual esses dois seriam uma parte, e seria mais correto dizer que o mundo não se assemelharia a esses dois, mas sim àquele que os abrangia¹².

Quando imagina-se Deus como um ser superior, pode-se imaginar que ele seria um ser com algumas qualidades como transcendental — como visto anteriormente —, onipresente, onisciente, onipotente e eterno. Platão escreveu que Deus “pensou em construir uma imagem móvel da eternidade, e, quando ordenou o céu, construir, a partir da eternidade que permanece uma unidade, uma imagem eterna que avança de acordo com o número; é aquilo a que chamamos tempo”¹³. Desta forma, Deus teria poder para construir o próprio tempo — ao qual o homem está sujeito —, além de manipular a eternidade como uma matéria prima de criação. Maurício Dottori escreveu que “o tempo é a fonte da onipresença, da onisciência, e da eternidade”¹⁴ e, neste aspecto, torna-se importante destacar que o domínio de Deus sobre o tempo possibilitaria que ele tivesse domínio sobre todas as coisas do mundo material. Na perspectiva de Platão, Deus também exerceria domínio sobre a eternidade, pois haveria criado a partir dela e, neste sentido, poder-se-ia entender que Deus teria o domínio sobre todas as coisas do mundo material e do mundo transcendental.

Em contrapartida, Platão apresenta ideias acerca da alma que estariam relacionadas com a ideia de multiplicidade de deuses. Segundo Carlos Alberto Pires, Platão “cometeu o erro de dizer que as almas são os deuses, e não pôde conectar a importância e o valor do binômio corpo e alma em toda sua dimensão”¹⁵. Pode-se entender, ao contrário, que Platão apresentou a ideia de que a alma seria uma parte de Deus essencialmente presente no ser humano. Deste modo, se compreenderia a ideia de abrangência de Deus sobre o

¹² Platão, *Timéu-Crítias*, 99.

¹³ Platão, *Timéu-Crítias*, 109.

¹⁴ Maurício S. Dottori, *Memória do tempo; música e modernidade*, artigo não publicado (São Paulo, 1989): 16.

¹⁵ Carlos Alberto Pires, “Uma leitura da compreensão da imortalidade da alma em Platão,” *Via Teológica* 4 (Dezembro de 2001): 58.

ser humano e a presença de proporções do divino no homem, além da busca que o ser humano tem pelo ser gerador de todas as essências.

A partir das ideias apresentadas por Platão, Agostinho desenvolveu uma filosofia diretamente ligada à teologia, oferecendo uma perspectiva cristocêntrica — centrada na pessoa de Jesus Cristo — aos escritos filosóficos gregos e podem-se, neste sentido, destacar as suas ideias filosóficas acerca do λόγος (*logos*). O logos da filosofia grega foi explicado por Agostinho como a revelação do próprio Deus aos homens pela sua palavra. O *Evangelho Segundo João*, da Bíblia, apresenta então Jesus Cristo como o logos de Deus — a palavra ou o verbo — e Agostinho explorou este ideal para demonstrar que Cristo seria a resposta para as inquietações filosóficas de seu tempo.

Para Agostinho, a verdade não poderia ser adquirida pela observação do mundo concreto, mas sim pela busca por Deus. Apenas através da fé seria possível conhecer as coisas. Neste aspecto, tudo aquilo que não seria possível explicar no mundo concreto ou tudo aquilo que não se pode conhecer materialmente, seria explicável pela fé em Deus, e o foco dos seus estudos foram o divino e a alma humana. Enquanto para Platão a verdade estaria localizada no mundo das ideias, para Agostinho ela estaria localizada em Deus e só poderia ser alcançada através da combinação do intelecto e da fé. Em ambos autores seria necessário acreditar na existência de algo que não pode ser visto, tendo em mente que a verdade residiria nestes ideais. Em Platão, seria necessária a crença na existência do mundo das ideias para que pudesse haver um impulso inicial na busca pela verdade e pelo conhecimento ideal; em Agostinho, seria necessário acreditar na existência de Deus, que teria todo o conhecimento e sabedoria ideais, para que pudesse haver um impulso inicial para buscá-los.

De acordo com Champlin, “o homem, em seu atual estado de inteligência, não tem podido dizer muito sobre Deus, senão em sentido antropomórfico”¹⁶. Assim, “partimos com algum atributo humano, engrandecemos-lo a dimensões infinitas, então atribuímo-lo a Deus”¹⁷. Neste aspecto é importante ressaltar que o ser humano só pode conhecer Deus como ser humano, ou seja, dentro das limitações humanas e, conseqüentemente, precisa utilizar-se da linguagem para discutir sobre Deus. Assim, Deus como um ser singular e perfeito seria realmente incompreensível e indescritível para o ser humano, sendo experi-

¹⁶ Russell Norman Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia vol. 2* (São Paulo: Hagnos, 2004), 96.

¹⁷ Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia vol. 2*, 96.

enciado na medida em que o próprio Deus se deixasse revelar ao homem, que precisaria da fé para suprir as limitações da razão.

Antropomorfismo “vem do grego, **antropomorfos**, ‘de forma humana’” e, de acordo com Champlin, pode ser entendido como a “atribuição de qualidades humanas ao ser divino, ou a ideia de que Deus ou os deuses têm alguma espécie de formato, similar à anatomia humana”¹⁸. Além disso, o autor destaca que “a tendência para expressar ideias acerca de Deus, sob formas humanas, física, mental, moral ou espiritual, é tendência da maioria das religiões, sendo quase impossível de ser evitada, devido às restrições da linguagem humana”¹⁹. Neste sentido, entende-se que Deus só pode ser conhecido pelo homem através de um processo de restrição do seu ser. Seria impossível compreender o incompreensível, então o ser divino precisa limitar-se ao entendimento humano para que o homem possa ter acesso a ele. Este tipo de limitação aparece na Bíblia em vários momentos, como no processo de criação do mundo em que é descrito de maneira semelhante ao processo humano de criação e em passagens como “e o senhor nos tirou do Egito com mão forte, e com braço estendido” (Deuteronômio 26:8) em que o autor utilizou-se de metáforas para relatar os feitos de Deus²⁰.

Acerca das limitações humanas na representação de Deus, Leonardo Boff escreveu que “identificar a imagem de Deus com Deus mesmo é cometer o erro da idolatria. Por isso que a Bíblia proíbe fazer imagens de Deus, para não sermos idólatras e deixarmos Deus ser Deus, isto é, uma Realidade que transcende todas as imagens”²¹. É complexa a tentativa humana de representar o irrepresentável através das manifestações artísticas e, neste sentido, a música ideal estaria intimamente relacionada com a ideia de divino. Segundo Étienne Gilson, “a obra pronta sempre se empobrece com os sacrifícios a que teve de se submeter para se tornar real”²². A obra ideal seria algo transcendental, existindo em um plano similar ao mundo das ideias de Platão, mas para se tornar obra de arte feita pelo homem, teria que se tornar finita, limitada e representável humanamente. De acordo com

¹⁸ Russell Norman Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 1* (São Paulo: Hagnos, 2004), 199.

¹⁹ Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 1*, 199.

²⁰ Deus havia tirado o povo do Egito como alguém poderoso — com manifestações sobrenaturais de poder (braço forte) e misericordioso — mesmo sendo tão grande, se importou em libertar o povo (mão estendida).

²¹ Leonardo Boff, *Tempo e transcendência: o ser humano como projeto infinito* (Petrópolis: Vozes, 2009), 23.

²² Étienne Gilson, *Introdução às artes do belo - O que é filosofar sobre a arte?*, trad. Érico Nogueira (São Paulo: É Realizações, 2010): 60.

Balthasar, “a experiência religiosa inclui uma intuição de ausência, bem como a presença de Deus em todo ser contingente que, naturalmente, como contingente e finito, imperfeito não pode nunca inteiramente mediar a Deus, que é absoluto, infinito, perfeito”²³. Neste sentido, a religiosidade — isto é, a tradição e os costumes — não seriam suficientes para mediar integralmente a Deus, pois seria necessário um mediador transcendental — que tivesse acesso direto a Deus — e no contexto de Balthasar este mediador se apresenta na pessoa de Jesus Cristo.

Deus e a obra de arte ideal estão intimamente relacionados, ambos carregam em si próprios as ideias de perfeição e ideal. Deus pode ser entendido como um criador, pois “cria a beleza natural criando a natureza, mas o fim da natureza não é ser bela, e Deus não cria objetos cuja finalidade própria seja a de serem belos”²⁴, então poder-se-ia dizer que existe uma arte divina e transcendental, criada por Deus, esta arte existiria em um plano superior e ideal, mas não poderia ser contemplada integralmente por seres finitos, devido à sua proporção. Assim, Gilson destaca que “a arte divina não corresponde a nenhuma das belas-artes”²⁵. Para ele, “para que se possa, pois, atribuir a beleza de um objeto a uma arte qualquer, é preciso que este objeto seja ‘feito’ pelo homem”²⁶. Assim, a arte do homem deve ser feita pelo próprio homem, mas isto não quer dizer que não possam existir características divinas na obra de arte humana. Partindo-se do entendimento de que Deus seria um ser que abrange tudo e, conseqüentemente, o abrangido apresentaria características d’Ele, poder-se-ia entender que a criação humana é divina. A questão que aparece diante deste entendimento diz respeito à proporção do divino que é representável pelo homem. Para compreender essa ideia de proporção, torna-se necessário abordar o conceito de essência nos capítulos seguintes.

1.4. Deus em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência

Neste trabalho, entende-se que Deus é um ser irrepresentável, mas que as formas com que o divino aparece para o ser humano nas mais diversas religiões através das de-

²³ Nichols, *A key to Balthasar*, 33-34. “It is the source of religious experience in general, and includes an intuition of the absence as well as the presence of God in all contingent being which, of course, as contingent, finite, imperfect, can never entirely mediate the God who is absolute, infinite, perfect”.

²⁴ Gilson, *Introdução às artes do belo - O que é filosofar sobre a arte?*, 34.

²⁵ Gilson, *Introdução às artes do belo - O que é filosofar sobre a arte?*, 29.

²⁶ Gilson, *Introdução às artes do belo - O que é filosofar sobre a arte?*, 29.

scrições humanas, podem contribuir para o entendimento de como este ser é visto e como ele atua nas mais diversas atividades. Entre elas, serão destacados os processos de criação, que são baseados nos processos humanos e, conseqüentemente, podem contribuir para a criação em música. A relação entre a obra de arte ideal e Deus pode ser entendida como a tentativa do homem criar uma obra finita com aspectos transcendentais, relacionados diretamente com a ideia de eternidade e, neste sentido, buscou-se o que será chamado neste trabalho de representações fragmentadas de Deus. Entende-se então que Deus abrange todas as coisas, inclusive a eternidade e, conseqüentemente, procura-se imprimir fragmentos finitos de Deus na música com o intuito de conseguir uma música com características transcendentais.

Entendo que o compositor exerce o papel de deus como criador da obra de música. No livro de Salmos está escrito “Eu disse: Vós sois deuses, e todos vós filhos do Altíssimo” (Salmos 82:6), o autor se referia aos homens incumbidos de julgar as causas dos homens, isto é, juízes. Se há alguém digno de julgar o homem é Deus, deste modo eles exerciam o seu papel e foram chamados de deuses. Quando o homem cria, exerce um dos papéis de Deus. O compositor cria um mundo inteiro de sons distribuídos em um universo temporal, que passa a existir no mundo através da sua execução. Deste modo, o compositor cria a igualdade para gerar a diferença, cria a lentidão para gerar a rapidez, trabalhando sempre com as relações que acontecem ao longo do tempo da música, tendo total liberdade dos materiais escolhidos. O que diferencia o homem criador de Deus é que não há garantia alguma de que a criação será boa, mas não pretendo me aprofundar nesta questão.

Para as minhas composições, Deus aparece como a fonte de todas as ideias e a inspiração para criar. Assim, procuro sempre trazer à existência a essência das ideias, para imprimir na música algo de divino. Não imagino que haja uma forma específica de fazê-lo, pois se assim fosse seria fácil se tornar um ótimo compositor. Quando vou compor, começo a imaginar alguns aspectos da criação de Deus, pois a beleza do universo, dos planetas e de toda a natureza deixam-me admirados. Acredito que algumas características da criação de Deus podem ser aplicadas ao processo de criação, mas dependem também de como essas características aparecem para o indivíduo. Particularmente, imagino que os planetas giram em torno de si próprios e do sol. Mais além, imagino que a galáxia gira em torno de si própria e de um sol maior, em uma dimensão superior. Acredito que esses movimentos circulares possam ser representados na composição musical através da es-

trutura em arco. Este tipo de estrutura inicia e termina em uma forma similar, tendo modificações no seu interior. Deste modo, pode-se conseguir representar uma volta completa de uma esfera.

Na composição de *Transcendência*, eu tentei expressar um pouco de uma experiência pessoal com Deus. Um dia eu estava em uma igreja evangélica pentecostal quando as pessoas começaram a louvar a Deus com suas próprias palavras, alguns gritavam, outros cantavam e até mesmo dançavam. Depois de algum tempo as pessoas começaram a orar e cantar em línguas estranhas, que eu não conhecia, isto é o que os pentecostais chamam glossolalia. Acerca deste fenômeno Champlin escreveu:

Essa é uma palavra grega que significa <<falar em línguas>>. Refere-se a um tipo de declaração estática, algumas vezes formada de sílabas sem sentido, mas sempre envolvendo alguma língua antiga ou moderna, humana ou angelical. Esse fenômeno tem uma história antiga no campo da religião ou mesmo fora dele. Trata-se de um fenômeno que o cérebro é capaz de produzir²⁷.

Em aquele meio religioso o fenômeno era entendido como um dom de Deus que proporcionava ao fiel a habilidade de falar na língua dos anjos, deste modo o Espírito Santo de Deus estaria orando pela pessoa acerca de coisas que ela mesma não perceberia. No momento em que presenciei aquilo, fechei os olhos e fiquei ouvindo pensando “se existe uma música de Deus é esta”. Depois eu refleti e concluí que, se é o Espírito de Deus que ora e canta na língua dos anjos, isto seria uma música transcendental, pois estaria além até mesmo da linguagem humana. Partindo desta conclusão, eu compus a peça *Transcendência*, na qual gravei um culto de oração e adoração dessa igreja com o intuito de utilizar como matéria prima para compor uma peça de música eletroacústica. Em um segundo momento concluí que se Deus criou a natureza, a beleza sonora dela também é transcendental. Assim, gravei duas paisagens sonoras de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, visando combiná-las com a gravação feita na igreja para gerar uma música que pudesse exprimir a essência de Deus.

²⁷ Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 2*, 916.

1.5. Considerações gerais do belo

Para Platão “o semelhante é infinitamente mais belo do que o dissemelhante”²⁸. Entendendo que a semelhança possa ser uma das formas de imprimir beleza na obra de música. Pode-se pensar a semelhança na música como a multiplicidade de aspectos, macro e micro, em que o belo aparece demonstrando conexões entre o todo, as partes e os momentos da obra. Quando relacionada com a ideia de divino, pode-se considerar que quanto mais uma criação exprime a essência de Deus, mais ela é bela. E neste aspecto, pode-se observar que a beleza da criação estaria em algo que não poderia ser visto — que seriam características transcendentais presentes no objeto — mas poderia ser experienciada pelo homem através das sensações. Por outro lado, se a semelhança refere-se ao mundo, ou seja, àquilo que é familiar ao homem que está experienciando o objeto criado, então torna-se importante uma relação entre o homem com o mundo; o homem com o objeto; e o objeto com o mundo, não necessariamente nesta ordem. Neste sentido, torna-se importante relacionar a familiarização do objeto com o homem através de uma pesquisa feita por Max Meyer. Meyer verificou que ouvintes de música preferiam apreciar músicas que eram mais familiares a eles do que músicas que não eram²⁹. A questão que aparece quando entende-se a semelhança como uma característica dependente da relação do homem com o objeto é que o prazer estético é dependente da aproximação do indivíduo com as características presentes na peça de música, mas isto não significa que a obra seja bela. Neste sentido, a beleza do objeto independe da sua relação com o mundo e esta é a principal característica que diferencia a música da linguagem. Assim, pode-se entender que a beleza do objeto de arte seria caracterizada pela capacidade do mesmo, no âmbito qualitativo, em apresentar características do divino.

Carlos Alberto Pires descreve a analogia que Platão faz entre a harmonia musical e a alma, que novamente parece estar intimamente relacionada com a ideia de semelhança. Segundo Pires:

Platão faz uma analogia interessante dizendo que alma brota de uma lira bem afinada, entretanto, o instrumento musical, a lira, é um objeto material, tanto o instrumento como suas cordas desaparecem, se corroem com o tempo. O que

²⁸ Platão, *Timeu-Critias*, 102.

²⁹ David Huron, “Aesthetics,” *The Oxford handbook of music psychology*, coord. Susan Hallam, Ian Cross e Michael Thaut (Oxford: Oxford University Press, 2012): 152. “Max Meyer (1873-1967), carried out a key experiment showing that listeners prefer familiar music over unfamiliar music”.

temos que fazer é acercar a alma às harmonias musicais que o instrumento produz. Ainda que a lira se destrua e desapareça, e suas cordas se rompam, a harmonia como realidade incorporeal, permanece. A alma subsiste em alguma parte (comparada à harmonia musical), enquanto que a madeira da lira, e suas cordas seguem no processo de decomposição; A alma é com respeito ao corpo, o que a harmonia é com respeito à lira³⁰.

Percebe-se que Platão utiliza a ideia de harmonia da música para representar o idealismo da alma. Neste sentido, a alma e a harmonia seriam objetos perfeitos e invisíveis presentes no corpo e na música, respectivamente. Assim, torna-se importante entender a relação entre harmonia e semelhança. A harmonia seria a perfeita relação entre o macro espectro e o micro espectro da obra de arte — isto é, a relação perfeita entre o todo e as suas partes constituintes. Desta forma, a harmonia aparece com um sentido de perfeição na obra de arte, enquanto a semelhança aparece com um sentido de perfeição da alma em relação a Deus. Assim, a harmonia de uma obra estaria proporcionalmente relacionada com a sua beleza na mesma direção que a semelhança da alma com Deus estaria proporcionalmente relacionada com a sua beleza.

Nas *Confissões*, Agostinho apresentou resumidamente as suas ideias acerca do belo. Para ele, o belo é aquilo que atrai a atenção do homem para determinado objeto. Além disso, ele destaca a ideia de que o belo está intimamente relacionado com o todo do objeto, ou seja, com seu macro espectro. Conforme escrito por Agostinho:

Então eu ignorava tais coisas — e por isso amava belezas terrenas. Caminhava para o abismo, dizendo a meus amigos: “Será que amamos algo que não é belo? E que é o belo? E que é a beleza? Que é que nos atrai e apegamos às coisas que amamos? Pois, com certeza, se nelas não houvesse certa graça e formosura, não nos atrairiam.

E eu observava e via que num mesmo corpo uma coisa era o todo, harmonioso e belo, e outra o que lhe era conveniente, tal aptidão de se ajustar de maneira perfeita a alguma coisa como, por exemplo, a parte do corpo em relação ao conjunto, o calçado em relação ao pé, e outras similares.³¹.

Neste sentido, poder-se-ia entender que o belo seria transcendental aos aspectos estéticos dos objetos, na medida que poderia ser percebido, mas não especificado. O belo

³⁰ Carlos Alberto Pires, “Uma leitura da compreensão da imortalidade da alma em Platão,” *Via Teológica* 4 (Dezembro de 2001): 56.

³¹ Agostinho, *Confissões*, dig. Lucia Maria Csernik (2007), 33. Disponível em <https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/santo_agostinho_-_confissoes.pdf> Acessado em 22 de julho de 2016 às 2:50h.

estaria ligado ao todo do objeto, bem como a harmonia do objeto em sua totalidade. Mas apesar de não ser possível expressar tecnicamente o que seria especificamente o belo do objeto, é certo que pode-se percebê-lo. De acordo com Nichols, para Balthasar:

De todos os transcendentais, a beleza é a mais próxima dos nossos sentidos. Ela está, portanto, mais diretamente presente para nós que as outras propriedades transcendentais do ser. O belo é uma propriedade totalmente objetiva do ser, mas é da natureza desta propriedade ser comunicativa, comunicando ela própria aos observadores³².

Além disso:

Balthasar trata o belo como o veículo da revelação real de Deus em Cristo, uma revelação feita quando o eterno manifesta a si próprio em uma forma concreta, material, rompendo este mundo, que seria como um inimigo do belo, numinoso (para o belo, Balthasar gostava de citar a partir de *Duino Elegies* de Rilke, é o início do terrível)³³.

Assim, Balthasar apresenta a ideia de que a natureza do belo é comunicativa. Neste sentido, o belo seria uma característica do objeto que se apresentaria para o indivíduo observador. Deste modo, ao intencionar um determinado objeto de arte que teria em si a beleza, o observador teria o belo comunicado para si, através do próprio objeto tal como é. Assim, para Balthasar, a beleza do objeto está nele próprio e independe do mundo externo ou das relações que existem entre objeto-mundo-homem³⁴. Balthasar também apresentou a ideia de que o belo teria sido a forma com que Cristo se revelou para os homens como Deus. Para ele, “na revelação Bíblica, a auto-revelação de Deus chega a um clímax em Jesus Cristo. Como o centro das Escrituras, Cristo une o Antigo Testamento e o Novo

³² Nichols, *A key to Balthasar*, 25. “Of all the transcendentals, the beautiful is the closest to our senses. It is, therefore, more directly present to us than are the other transcendental properties of being but it is the nature of this property to be communicative, to communicate itself to observers”.

³³ Nichols, *A key to Balthasar*, 42. “Balthasar treats beauty as the vehicle of the actual revelation of God in Christ, a revelation made when the eternal manifests itself in a concrete, material form, breaking into this world, as beauty foes, numinously (for beauty, in words Balthasar liked to quote from Rilke’s *Duino Elegies*, in the beginning of the terrible)”.

³⁴ Em um primeiro momento parece haver contradição, mas a natureza comunicativa do belo não está no sentido de que devem haver relações do objeto com o exterior. Essa natureza está relacionada com a maneira com que o belo se apresenta ao homem. Se não houvesse o homem para perceber o belo, o belo não existiria para o homem, mesmo estando no objeto. Neste sentido existe um tipo de relação comunicativa entre o belo e o homem.

Testamento em uma única forma”³⁵. A Bíblia, como livro literário, teria sua beleza e seu clímax no momento em que Cristo aparece como aquele que faz dela um conjunto de livros com um sentido único e uma obra harmoniosa em seu macro espectro.

Para Gilson, “a arte propriamente dita produz objetos expressamente planejados e concebidos tão só em vista de sua beleza. As artes deste gênero são as ‘belas-artes’, pois são artes do belo, na medida em que os objetos que produzem não têm nenhuma outra função imediata e primeira senão a de serem belos”³⁶. Desta forma, a obra de arte teria, pois, como seu objetivo principal a beleza, deixando em segundo plano toda e qualquer característica que esteja presente na mesma com o intuito de desempenhar outra função. Assim, tudo que está presente na obra de arte o faz em função da beleza e, neste sentido, a música como arte não poderia desempenhar um papel de objeto funcional — de comprovação de algum método ou teoria, de evocação de emoções ou de um produto de comercialização. Isto não significa que a música não possa desempenhar estes papéis, entre outros, mas que como obra de arte a música deve ser criada com a intenção de ser uma criação bela. Tudo que é utilizado na obra de arte deve ter como finalidade a beleza da mesma e, neste sentido torna-se viável a exploração de ideias, conceitos, formas, teorias, entre outros materiais que possam contribuir para o alcance do belo na composição musical. Assim, propõe-se o conceito de essência como uma ligação das ideias de transcendência, Deus e arte divina com a existência da obra artística musical.

1.6. Considerações sobre a essência

A beleza da obra de arte pode ser relacionada diretamente com a ideia de essência discutida por diferentes filósofos, inclusive Platão. De acordo com Champlin, para Platão:

A essência de uma coisa qualquer não se encontra no particular, ou seja, nos objetos terrenos que podem ser vistos ou tocados, ou detectados, de outra maneira qualquer, com os nossos sentidos físicos. Antes, a essência de alguma coisa encontra-se no *universal* (ou ideia), do que um objeto físico é apenas uma imitação ou cópia³⁷.

³⁵ Nichols, *A key to Balhazar*, 19-20. “In the biblical revelation, the self-disclosure of God comes to a climax in Jesus Christ. As the centre of Scripture, Christ unifies Old Testament and New Testament in a single form”.

³⁶ Gilson, *Introdução às artes do belo - O que é filosofar sobre a arte?*, 30.

³⁷ Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 2*, 521.

Assim, as essências seriam ideais em relação aos objetos materiais e seriam transcendentais à percepção humana. Isto explicaria o motivo pelo qual diferentes raças de gatos, com suas mais diversas características, continuam sendo percebidas como gatos. Além disso explicaria o motivo pelo qual diferentes tipos de música continuam sendo percebidos como música. Seria algo além da definição de gato ou de música, algo que não poderia ser definido e, neste sentido, transcenderia os limites da linguagem. De acordo com Mora, “na medida em que Platão considerou as ideias e as formas como modelos e ‘realidades verdadeiras’, viu-as como essências”³⁸.

Edmund Husserl propôs na fenomenologia um entendimento de essência diretamente ligado com as intencionalidades³⁹. De acordo com Mora:

As essências não são, para a fenomenologia, realidades propriamente metafísicas. Mas também não são conceitos, operações mentais, etc. São “unidades ideais de significação” - ou “significação” - que surgem à consciência intencional quando esta procura descrever perfeitamente o dado. As essências, em sentido fenomenológico, são intemporais e apriorísticas. Distinguem-se, pois, dos factos, que são temporais e aposteriorísticos. As essências na fenomenologia, são também universais, mas, em vez de serem abstractas, são concretas. Deve ter-se em conta que as essências não têm realidade ou existência, mas idealidade⁴⁰.

As essências seriam a representação ideal dos objetos e, neste sentido, poder-se-ia entender que a beleza do objeto de arte estaria intimamente ligada à existência da essência do belo no objeto criado. A relação entre os termos essência e existência é de discussão antiga na filosofia e, para este trabalho, optou-se na definição de existência proposta pelo próprio significado da palavra, como explanado por Mora “derivado do latim, o termo existência significa ‘o que está aí’ e, neste sentido, é equiparável à realidade”⁴¹. De acordo com Champlin, “os filósofos materialistas referem-se à existência em termos materiais, apenas, de tal maneira que a descrição da matéria é, igualmente, a descrição da existência”⁴².

³⁸ Mora, *Dicionário de filosofia*, 93.

³⁹ Sobre as intencionalidades ver página x.

⁴⁰ Mora, *Dicionário de filosofia*, 95.

⁴¹ Mora, *Dicionário de filosofia*, 99.

⁴² Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 2*, 623.

Para Tomás de Aquino, o conceito de essência estaria intimamente ligado à ideia de ente. O ente, para ele, apresentaria dois sentidos e, para a essência, importa o sentido de aquilo que corresponde a algo da realidade, ou seja, algo que existiria no mundo como um ser. Neste sentido “é necessário que a essência signifique alguma coisa de comum a todas as naturezas pelas quais os diversos entes são classificados nos diversos géneros e espécies, como por exemplo, a humanidade é a essência do Homem, e igualmente em relação aos demais”⁴³. Desta forma, a essência seria algo transcendente à matéria, algo ideal que estaria além do aspecto físico dos objetos e seria responsável pelas características universais⁴⁴ dos mesmos. Aquino também apresentou a ideia de essência das substâncias simples e compostas. As substâncias simples possuiriam um ser mais nobre e, consequentemente, a sua essência seria encontrada como mais verdadeira e mais nobre, mas ambas teriam essências.

Segundo Tomás de Aquino:

Nas substâncias compostas conhece-se a forma e a matéria, como no Homem a alma e o corpo. Porém, não se pode dizer que apenas um ou outro desses compostos é que é a essência. De facto, que a matéria sozinha não seja a essência de uma coisa é evidente, pois é pela sua essência que uma coisa se torna cognoscível e pertence a uma espécie ou a um género⁴⁵.

É importante entender que em Aquino a forma e a matéria não são apresentadas com o sentido de dualismo. Para ele, a essência não estaria na matéria ou na forma, mas em ambas de forma simultânea, ou seja, não seria possível compreender a essência de cada uma delas, pois a sua ideia estaria intimamente relacionada com a combinação destas. Assim, pode-se entender o porquê de Aquino denominá-las substâncias compostas. Ainda torna-se importante destacar que a essência não é a relação que existe entre a matéria e a forma, mas a sua coexistência. Em contrapartida das essências das substâncias compostas, Aquino apresenta as essências das substâncias simples e as distingue escrevendo que “a essência da substância composta não é apenas forma, mas compreende a forma e a

⁴³ Tomás de Aquino, *O Ente e a Essência*, trad. Mário Santiago de Carvalho (Covilhã: LusoSofia Press), 5.

⁴⁴ Utilizo-me do termo universal para designar a característica que o objeto tem que o permite fazer parte de um grupo maior de objetos. Neste sentido exemplifico com a ideia de cachorro: ainda que existam as mais diversas raças de cachorros com suas mais diversas características — alguns são muito diferentes de outros —, a essência do cachorro torna possível que o homem reconheça todos eles como tais.

⁴⁵ Aquino, *O Ente e a Essência*, 8.

matéria; mas a essência da substância simples é apenas a forma”⁴⁶. Além disso, Aquino apresenta outra distinção a ser destacada:

... a essência da substância composta pode ser significada como um todo ou como uma parte, o que acontece por causa da delimitação da matéria, como se disse. Por isto não é de um modo qualquer que a essência de uma coisa composta se predica dessa coisa composta; com efeito, não se pode dizer que o Homem seja a quiddidade. Mas a essência de uma substância simples, que é a sua forma, não pode ser significada senão como um todo, já que, para além da forma, nada há que a receba⁴⁷.

Neste sentido, pode-se entender que as substâncias cujas existências estão no mundo e, conseqüentemente, têm matéria e são consideradas compostas, seriam limitadas pela sua própria existência no mundo, pelo fato de que suas essências estariam no âmbito da matéria e da forma. Por outro lado, a substância simples apresentaria em si própria a perfeição da essência, pois sua própria forma seria integralmente sua essência. Neste sentido, Aquino apresenta Deus como um ser cuja distinção entre ser e essência não existiriam. Segundo ele “há uma realidade, Deus, cuja essência é o seu próprio ser. Por esta razão, alguns filósofos dizem que Deus não tem quiddidade ou essência, uma vez que a sua essência se não diferencia do seu ser⁴⁸.”

1.7. A essência em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência

Torna-se viável assim explorar uma relação entre o ideal de Deus e da arte. Se a essência de Deus é o seu próprio ser, a essência da arte poderia ser o seu próprio ser. A arte não é um ser, mas um ideal e, neste sentido, assemelha-se a Deus, pois apesar de ser entendido como um ser, é entendido também como o ideal de todas as coisas. Deus seria idealmente um ser perfeito e transcendental — pois tudo nele estaria sempre além de tudo, pois ele próprio abrangeria todas as coisas — e, neste sentido, o ideal da arte seria transcendental e intimamente ligado ao conceito de essência. Assim, cabe novamente destacar que a obra de arte para existir no mundo passaria por um processo de delimitação. Enquanto a arte é uma essência, precisa passar por um processo de materialização

⁴⁶ Aquino, *O Ente e a Essência*, 28-29.

⁴⁷ Aquino, *O Ente e a Essência*, 29.

⁴⁸ Aquino, *O Ente e a Essência*, 34.

para tornar-se um objeto existente. A obra de arte seria mais arte — isto é, se aproximaria mais da essência da arte — na medida que delimitaria menos a sua essência, representando com mais fidelidade o ideal que existiria naquilo que poderia ser entendido como o mundo das ideias ou a eternidade.

CAPÍTULO 2

TEMPO E ETERNIDADE

2.1. O tempo e a eternidade em Platão

Platão apresentou uma visão que pode ser entendida como transcendental ou metafísica do tempo, para ele Deus “pensou em construir uma imagem móvel da eternidade, e, quando ordenou o céu construiu, a partir da eternidade que permanece uma unidade, uma imagem eterna que avança de acordo com o número; é aquilo a que chamamos tempo”¹. O tempo seria, pois, algo criado por um ser superior, cuja existência estaria além dos limites da humanidade, na eternidade e, neste aspecto, seriam criações transcendentais ao homem. O tempo cronológico, que divide o dia em 24 horas, pode ser entendido como infinito, pois mesmo tendo um caráter numérico, apresenta um movimento cíclico e contínuo que não tem fim. Mas é importante diferenciar os conceitos de infinito e eterno, na medida que apresentam características importantes em relação à música. Enquanto o infinito pode ser entendido como um movimento contínuo sem fim, a eternidade seria um plano temporal estático, assim estes conceitos podem ser diferenciados pela ideia de movimento progressivo. Platão escreveu que, mesmo a partir da criação do tempo, a eternidade permaneceu uma unidade. A partir deste princípio, o tempo pode ser entendido como uma imagem infinita que avança de acordo com o número, ao invés de uma imagem eterna que avança de acordo com o número. Utilizar-se-á do termo infinito para descrever um movimento contínuo progressivo, enquanto o termo eterno será utilizado para descrever um estado único de espaço-tempo que transcende os limites do cosmos e, conseqüentemente, do próprio tempo.

Em *A República*², Platão apresenta o mito da caverna, no qual apresenta o mundo das ideias e o mundo dos fatos. Para este filósofo, o mundo das ideias seria o local em que se encontram as essências de todas as coisas que existem no mundo dos fatos, ou seja, pode-se interpretar que o mundo físico e concreto em que vivemos seria uma projeção limitada do mundo das ideias. Platão acreditava que todos os homens anteviam o mundo das ideias antes de passarem a habitar no mundo concreto; enquanto habitantes do mundo das ideias os homens tinham acesso à essência e à verdade de todas as coisas, mas ao passarem a existir no mundo dos fatos perdiam grande parte desses conhecimentos. O homem possuiria um aspecto eterno em sua existência e este seria possível na medida em que entende-se o ser humano como um indivíduo possuidor de corpo material e alma.

¹ Platão, *Timen-Crítias*, 109.

² Platão, *A república*, trad. J. Guinsburg (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965).

Deste modo, a existência material do homem estaria sujeita ao tempo, enquanto a essência da alma humana estaria ligada ao mundo das ideias ou à eternidade.

Platão acreditava que “entre todos os seres, o único ao qual é adequado possuir intellecto é a alma”³, ou seja, o ato de pensar e buscar o conhecimento estaria relacionado diretamente com a alma do ser humano. O conhecimento existente do mundo das ideias ainda estaria em algum lugar da alma humana e através da imersão do indivíduo em si próprio poderia acessá-las. A partir disso, pode-se entender que a alma humana seria o ponto médio entre a imanência e a transcendência; seria onde o ser humano poderia experimentar algumas características ou sensações que não poderiam ser experimentadas no mundo dos fatos. Então, a alma do ser humano seria aquilo que estaria no indivíduo como uma característica do mundo das ideias. Se as ideias perfeitas e as essências estão na eternidade, a alma também está. A característica do ser humano que o aproximaria do divino seria a alma, pois esta seria a característica original do ser, que teria sido moldada pessoalmente pelo Criador.

A partir do momento em que imagina-se a existência de um Deus eterno e criador, pode-se partir numa busca; numa procura por alguma coisa; uma busca, como numa aventura ou expedição de um romance medieval. Imagina-se, pois, que o primeiro passo para buscar algo subjetivo, seria acreditar na existência deste. Da mesma forma que uma vida inteira pode não ser suficiente para buscar a Deus, pode não ser suficiente para buscar a música ideal. A grande questão que o indivíduo deveria fazer a si próprio é: eu acredito que esta busca vale o esforço? Da mesma forma que deve haver fé para que o indivíduo acredite em Deus, deve existir fé para acreditar na existência da música perfeita, bela e ideal; o fato é que talvez encontrar Deus ou encontrar uma música ideal possa resultar em algo de valor transcendental, que preencheria o indivíduo com um regozijo especial.

2.2. O tempo e a eternidade em Agostinho

No livro XI das *Confissões*, Agostinho apresenta suas ideias acerca do tempo. Ele escreveu que “um longo tempo não é longo senão a partir de muitos momentos que passam e não podem alongar-se simultaneamente; veja, pelo contrário, que, no que é eterno, nada é passado, mas tudo é presente, enquanto nenhum tempo é todo ele presente”⁴. Na per-

³ Platão, *Timeu-Critias*, 126.

⁴ Agostinho, *Confissões, livros XII, X e XI*, trad. A. Espírito Santo, J. Beato, & M. C. Pimentel (Covilhã: LusoSofia Press, 2008), 109.

spectiva agostiniana a eternidade seria um plano em que existiria apenas o presente e, neste aspecto, ela não seria móvel nem sucessiva; esta perspectiva remete às ideias de Platão sobre a eternidade. Agostinho apresenta alguns aspectos importantes sobre o tempo, principalmente em relação ao passado e ao futuro e as relações psicológicas entre o indivíduo e o tempo.

Para Agostinho “não é longo o tempo futuro, porque não existe, mas um futuro longo é uma longa espera do futuro, nem é longo o tempo passado, porque não existe, mas um passado longo é uma longa memória do passado”⁵. Neste sentido, quando um indivíduo relembra um fato ocorrido no passado, traz à sua mente memórias passadas que são projetadas em sua mente, trazendo-as novamente ao presente; então as memórias seriam um passado que poderia ser deslocado no tempo, do passado para o futuro, e estariam intimamente ligadas à percepção de duração do indivíduo.

Agostinho escreveu “que o tempo não é outra coisa senão extensão; mas extensão de que coisa, não sei, e será surpreendente se não for uma extensão do próprio espírito”⁶. Imagina-se que a alma⁷ do ser humano seria única, apresentando características únicas do indivíduo; a percepção do tempo poderia estar, pois, relacionada diretamente com as características pessoais do ser. Poderia imaginar-se então que estas percepções características dos indivíduos se dariam por meio do que Platão consideraria vestígios do conhecimento e da verdade, que outrora poderíamos ter acesso enquanto seres habitantes do mundo das ideias.

2.3. O tempo e a eternidade em Rodrigues

Indione Rodrigues⁸ apresenta uma visão similar ao mundo das ideias proposto por Platão, mas especificamente em relação aos processos de composição musical. De acordo com Rodrigues, o processo composicional pode ser dividido em três etapas coexistentes denominadas tempos, temporalidade e temporalizações. Os tempos seriam entendidos

⁵ Agostinho, *Confissões*, livros XII, X e XI, 126-127.

⁶ Agostinho, *Confissões*, livros XII, X e XI, 123.

⁷ Espírito e alma estão entendidas aqui como sinônimos. Versões em português digitadas por Lucia Maria Csernik, cujo tradutor não é especificado, trazem a frase como “seria de admirar que não fosse extensão da própria alma”.

⁸ Indione C. Rodrigues, *The rhythmic idea and the musical representation of time* (PhD diss., London University, 2015).

como funcionalizações muito primitivas de *proto-ideias* — que aconteceriam anteriormente à apropriação das ideias — sendo formadas constantemente na sensibilidade individual. Estes tempos existiriam exteriormente ao ser, sendo influenciados qualitativamente, ou não, pelo conjunto de informações e conhecimentos aos quais o indivíduo estaria exposto. Rodrigues acredita que os tempos individuais poderiam ser expandidos através de um movimento centrífugo ou contraídos através de um movimento centrípeto. A expansão temporal se daria por meio da ação favorável do indivíduo em relação aos conhecimentos exteriores, ou seja, o indivíduo que se apresentaria aberto para novas ideias e para opiniões até mesmo divergentes das suas próprias, chegaria a ampliar o seu número de conhecimentos e até mesmo poderia mudar de posição sobre determinados temas. Por outro lado, o indivíduo que vivesse temporalmente em movimento de contração, seria fechado para novas ideias e conhecimentos, principalmente quando contrários às suas opiniões; este tipo de indivíduo apresentaria dificuldades de aceitação do gosto e da opinião dos outros ao seu redor.

Os tempos existiriam então como algo invisível e impalpável, em que um universo infinito de ideias seriam formadas constantemente. Estas ideias poderiam ser acessadas pelo compositor em um primeiro momento composicional e, conseqüentemente, passariam a existir na sua mente. Os tempos seriam, pois, um universo exteriormente impalpável, de onde poderiam ser retiradas as ideias em sua essência; o âmbito deste universo, ou seja, o seu tamanho e o número de informações existentes nele se daria por meio dos movimentos centrífugo e centrípeto. Enquanto Platão acreditava que todo o conhecimento e toda a verdade existiria no mundo das ideias, Rodrigues acredita que os tempos seriam um mundo sujeito a ampliações e transformações, de acordo com a experiência individual do ser em relação ao conhecimento. Partindo do pensamento agostiniano de que o tempo poderia ser uma extensão da própria alma, pode-se imaginar que o mundo das ideias estaria ligado diretamente com Deus em sua infinitude de poder, presença e conhecimento, enquanto os tempos estariam no indivíduo como uma extensão da alma e forma de acesso a este conhecimento. Os tempos poderiam ser então um universo de ideias que seria formado por todo o conhecimento que pode ser adquirido ao longo da vida, seja exteriormente ou interiormente, expandido-se ou contraindo-se constantemente através das experiências pessoais em um movimento que poderia se aproximar do ideal apresentado por Platão, mas que não poderia ser alcançado pelo ser humano, porque o número infinito de conhecimentos existentes demandaria uma duração infinita de vida. Na perspectiva

agostiniana, estes conhecimentos, sabedoria, poder, misericórdia e amor infinitos só poderiam, pois, existir em Deus.

2.4. Considerações interseccionais de tempo e eternidade

Enquanto Platão considerava o mundo das ideias o local onde estariam as essências de todas as coisas, Rodrigues apresenta, em um segundo momento, as limitações e delimitações da apropriação das ideias a partir do momento em que considera-se que o indivíduo está inserido em um determinado contexto social. De acordo com Rodrigues:

... o ser é absolutamente permeado pela mistura das regras de conduta às quais está sujeito, por ele mesmo ou pelos outros, antes, durante e depois de cada representação, e que este permear delimita e determina a qualidade do que ele recebe como experiência, mesmo que ele não esteja ciente disso⁹.

As ideias que são adquiridas pela experiência do indivíduo com o conhecimento exterior sofreriam, pois, uma mutação ou modificação que seria oriunda do contexto social em que este indivíduo estaria inserido, ou seja, pelas regras e crenças sociais e pelos próprios gostos e preferências, que influenciariam a qualidade das informações que chegariam até ele. As ideias existentes nos tempos não seriam, pois, perfeitas, pois sofreriam a influência pessoal do emissor e do receptor; estas influências modificariam então a qualidade e a essência das ideias. No mundo das ideias proposto por Platão, o conhecimento existiria de forma pura e verdadeira, enquanto nos tempos propostos por Rodrigues, as ideias existiriam de forma pura, mas deixariam de sê-lo ao passarem a existir no mundo dos fatos. Entende-se, pois, que a transformação da ideia pelo indivíduo que a recebe em sua mente — neste caso o emissor —, seria passada para o receptor de forma transformada; o receptor não teria acesso à ideia pura, logo, no universo dos tempos existiriam também ideias transformadas ou impuras. Enquanto Platão apresentava uma visão ideal de um mundo onde existiriam as ideias e todo o conhecimento puro e verdadeiro, Rodrigues apresenta um universo de ideias que sofre a influência da interpretação pessoal dos indivíduos e, conseqüentemente, do contexto social.

⁹ Rodrigues, *The rhythmic idea and the musical representation of time*, 36. “the self is absolutely permeated by the blend of the rules of conduct he is subject to, by himself or by the others, before, during and after every representation, and that this blend delimits and determines the quality of what he receives as experience, even if he is no aware of it”.

Partindo-se da perspectiva agostiniana do tempo como extensão da alma, poderia-se entender que as ideias puras existiriam no âmbito da alma ou do espírito; neste caso o conhecimento puro e verdadeiro estariam em um plano superior e perfeito, onde também estaria Deus, um plano que não poderia ser acessado concretamente, um plano onde não existiria o tempo, ou seja, um plano divino e eterno. Mas da mesma forma com que o ser humano teria uma alma, também teria um corpo físico; este corpo seria então uma limitação, pois seria uma versão finita e mortal da alma. Ao acessar o mundo das ideias através da alma, passaríamos a coletar as ideias através da extensão da alma, ou seja, dos tempos; mas ao transportarmos estes conhecimentos de âmbito infinito para o mundo concreto se perderiam as suas essências. Não seria possível, pois, ter contato com as ideias puras no mundo concreto, porque para existir em um plano finito elas teriam que se tornar finitas e, conseqüentemente, perderiam características essenciais.

A composição musical poderia ser entendida como uma forma de apresentação de ideias através do som. Neste caso, as ferramentas composicionais seriam apenas ferramentas e não desempenhariam papel fundamental para a música, pois a finalidade da arte seria a beleza e a fidelidade à essência da ideia. De acordo com Étienne Gilson, “a obra pronta sempre se empobrece com os sacrifícios a que teve de se submeter para se tornar real”¹⁰, ou seja, a obra de arte existiria perfeita no mundo das ideias ou em um plano superior, mas para se tornar obra de arte teria que se tornar finita, limitada e representável humanamente. Quando entende-se que Deus possa ser considerado um criador de coisas belas, entende-se que existiria uma arte que poderia ser considerada divina e eterna, mas seria criada por Deus. Por outro lado, as limitações humanas refletem-se na arte criada pelo ser humano e, conseqüentemente na ideia da percepção humana do tempo. Não seria possível esperar que um indivíduo pudesse experienciar uma peça de música cuja duração excedesse 24 horas. Até mesmo a percepção humana está limitada pelo cansaço mental. O compositor de música deveria ter em mente que o entendimento das limitações da percepção humana é uma ferramenta de trabalho.

A prática composicional seria um exercício contínuo de representação das ideias intelectuais, cujo objetivo seria alcançar o ideal de fidelidade representativa, além da beleza que, de acordo com Gilson, seria a finalidade de toda obra de arte. Neste aspecto, as ferramentas composicionais não poderiam delimitar as possibilidades do compositor, mas sim auxiliar na criação da obra; o número de ferramentas e experiências adquiridas pelo

¹⁰ Gilson, *Introdução às artes do belo - O que é filosofar sobre a arte?*, 60.

compositor aumentaria a sua capacidade de representar o material intelectual com maior precisão, assim a arte não teria tanta perda de conteúdo ao se tornar real. Entende-se que um indivíduo que não tivesse um número elevado de ferramentas de expressão ou comunicação teria que limitar a apresentação da ideia àquelas que conhece ou tentar criar outras formas de representá-las. Então a prática composicional e a busca pelo conhecimento seriam os ideais que permitiriam ao artista criar uma obra de arte que fosse fiel à essência de suas ideias, além de originar uma obra bela.

Em um polo oposto ao pensamento exposto acima, estaria o entendimento da obra musical ideal como resultante do distanciamento do compositor com a sociedade, a cultura e os sistemas pré-estabelecidos de representação das ideias. Neste tipo de entendimento, o compositor criaria obras oriundas de sua própria existência intrínseca. Mas há um problema nisso, que diz respeito à necessidade do ser humano aprender. O filósofo John Locke, apresentou a ideia de que o ser humano nasceria como uma tábula rasa, isto é, sem nenhum conhecimento prévio, sendo necessário o aprendizado. Steven Pinker contraria esta a ideia defendendo que existiria “uma natureza humana universal, na qual a mente deve parte de sua estrutura a informações no genoma, sendo moldada pela seleção natural como uma lógica comum a todas as culturas e não podendo ser apagada ou redesenhada a partir do zero”¹¹. Além disso, “muitas fontes de evidência sugerem que as habilidades musicais de crianças são pelo menos parcialmente inatas”¹². Deste modo, seria impossível pensar em uma obra musical oriunda de um ato criativo livre, sem nenhum tipo de influência. A simples necessidade de aprendizagem dos sistemas de escrita musical já influenciam na experiência criativa do indivíduo.

Ainda sobre aspectos gerais do tempo, a visão proposta por Rodrigues sugere um entendimento dos tempos como funcionalizações muito primitivas de proto-ideias - ideias que acontecem anteriormente às ideias propriamente ditas - como ideias emergentes sendo constantemente formadas na sensibilidade individual. Esta percepção dos tempos proporcionaria uma relação de expansão ou retração que influenciaria diretamente na aceitação ou rejeição de características dos outros indivíduos, como o gosto pessoal. Se-

¹¹ Lílían Erichsen Nassif, “Resenha: Tábula Rasa: A Negação Contemporânea da Natureza Humana,” *Psicologia: Teoria e Pesquisa* 21 (Set-Dez de 2005): 375.

¹² Richard Parncutt, “Prenatal Development and the Phylogeny and Ontogeny of Music, em *The Oxford handbook of music psychology*,” coord. Susan Hallam, Ian Cross e Michael Thaut (Oxford: Oxford University Press, 2012): 223. “Several sources of evidence suggest that the musical abilities of infants are at least partially inborn”.

gundo Dottori, “cada um é o seu gosto próprio; o gosto nos define”¹³, ou seja, a aceitação ou rejeição do gosto de determinado indivíduo pode ser entendida como a aceitação ou rejeição dele próprio como ser humano, apresentando também uma relação do tempo com o amor. Neste aspecto, o tempo, relacionado com o amor ao próximo, também pode ser ampliado em uma proporção infinita e relacionado com o divino, assim Deus também seria um ser cujo amor não pode ser mensurado.

Partindo da ideia de que o ser humano vive em um mundo regido pelo tempo *chronos*, isto é, o tempo cronológico rege nosso trabalho e tarefas cotidianas, um tempo mecânico, do dia dividido em 24 horas, então podemos imaginar o tempo de Deus em uma proporção maior, neste aspecto adota-se aqui o termo *kairós*, que pode ser definido como um tempo de infinitude, imensurável e imperceptível, um tempo em que as coisas acontecem em um ‘momento oportuno’, um ‘tempo de Deus’, não programado ou controlado, um tempo livre. Este tempo característico de Deus seria possível na medida que ele não está sujeito ao tempo cronológico. Deste modo, na música seria possível alcançar aspectos de *kairós*, na medida em que acontece espontaneidade na obra. Na composição, o controle demasiado dos fatores seria algo mais voltado para *chronos*, enquanto a liberdade da criação estaria voltada para *kairós*. Na execução a espontaneidade dos intérpretes emergiriam características de *kairós*, esta seria independente do compositor, mas quando esta liberdade é deixada em aberto, como uma característica da obra, seria uma busca proposital pelo tempo pessoal dos intérpretes.

2.5. O tempo, a eternidade e as dimensões superiores

Peter Ouspensky apresentou algumas considerações acerca das dimensões que podem auxiliar no entendimento das relações do tempo com a eternidade. Para ele, o ser humano percebe o mundo como tridimensional, a partir das percepções de comprimento, largura e altura:

Tomado como objeto, isto é, percebido pela nossa consciência, o espaço é para nós a forma do universo ou a forma da matéria do universo. O espaço possui uma extensão infinita em todas as direções. Mas ele pode ser medido apenas em três direções independentes umas das outras — em comprimento, largura e

¹³ Maurício S. Dottori, “De gêneros, de macacos e do ensino da composição musical,” *Em busca da mente musical*, coord. Beatriz Ilari (Curitiba: Editora da UFPR, 2005): 145.

altura; estas direções nós chamamos de dimensões do espaço, e nós dizemos que nosso espaço tem três dimensões: ele é tridimensional¹⁴.

Partindo das considerações que faz acerca dos movimentos tridimensionais, Ouspensky conclui que o movimento na quarta dimensão estaria além de qualquer uma das direções possíveis em uma figura tridimensional¹⁵. Ele ainda ressalta que nós, como seres humanos, só podemos perceber o movimento porque temos a percepção do tempo¹⁶. E para nós, “a ideia de tempo é composta da concepção de passado, presente e futuro”¹⁷. Deste modo, não seria possível existir movimento sem o tempo, pois este seria o responsável pela distância entre dois eventos. O autor ainda ressalta que o termo tempo nos apresenta duas ideias, que são a de um espaço e a de movimento naquele espaço:

É necessário admitir que apesar de ser um termo, tempo, na verdade nos designa duas ideias — “um certo espaço” e “movimento sobre este espaço”. Na realidade este movimento não existe, e parece-nos existir apenas porque não vemos a espacialidade do tempo. Isto é, a sensação de movimento no tempo (e movimento fora do tempo não existe) nos surge porque estamos olhando para o mundo como se fosse através de uma fenda estreita, e vendo as linhas de intersecção do plano temporal com o nosso espaço tridimensional¹⁸.

Acerca da eternidade, Ouspensky defende que seria um erro imaginá-la como um tempo infinito, mas como algo que acontece perpendicularmente ao tempo. Para ele, cada momento seria eterno:

¹⁴ Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, 27. “Taken as object, that is, perceived by our consciousness, space is for us the form of the universe or the form of the matter in the universe”.

¹⁵ Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, 36.

¹⁶ Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, 49.

¹⁷ Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, 43. “Thus the idea of time is composed of the conception of the past, of the present, and of the future”.

¹⁸ Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, 46. “It is necessary to admit that by one term, time, we designate really two ideas — ‘a certain space’ and ‘motion upon that space’. This motion does not exist in reality, and it seems to us as existing only because we do not see the spatiality of time. That is, the sensation of motion in time (and motion out of time does not exist) arises in us because we are looking at the world as if through a narrow slit, and are seeing the lines of intersection of the time plane with our three-dimensional space only”.

Na realidade a eternidade não é a dimensão infinita do tempo, mas aquela perpendicular ao tempo; porque, se a eternidade existe, então todo momento é eterno. A linha do tempo se estende por essa ordem de sucessão dos fenômenos que estão na interdependência causal, isto é da causa e do efeito: antes, agora, depois. A linha da eternidade se estende perpendicularmente aquela linha¹⁹.

O autor ainda apresenta a ideia de que a vida seria um movimento em um espaço dimensional superior²⁰. Deste modo, poder-se-ia entender que a vida do homem, na sua totalidade, seria parte de um movimento maior localizado em uma superfície dimensional não perceptível para nós. Pensando que a música é movimento no tempo, pode-se pensar que o homem faz parte de uma música, que acontece em uma dimensão superior, que poderia ser entendida como uma música divina e transcendental. O ser humano apresentaria, pois, diversas características únicas como a duração da vida, em um macro espectro; a frequência de batimentos cardíacos e a intensidade dos mesmos ao longo da vida; a frequência de respirações; o número de vezes que os olhos piscam etc.. Todas as características do ser humano seriam responsáveis pela sua qualidade, textura, altura, timbre etc. na dimensão superior.

2.6. O tempo e a eternidade em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência

De acordo com Philippe Capelle-Dumont, “a música é ‘tempo’ enquanto que se manifesta apenas na unidade de tempo; sua ‘ontologia’, ao contrário das pinturas e esculturas, é imediata e necessariamente temporal”²¹. Ainda mais, é o movimento no tempo que proporciona a existência da música. Se existe movimento temporal dentro da superfi-

¹⁹ Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, 47. “But in reality eternity is not the infinite dimension of time, but the one perpendicular to time; because, if eternity exists, then every moment is eternal. The line of time extends in that order of succession of phenomena which are in causal interdependence—first the cause, then the effect: before, now, after. The line of eternity extends perpendicularly to that line”.

²⁰ Ouspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, 118.

²¹ Philippe Capelle-Dumont, “Le Temps Musical: Entre Philosophie et Théologie,” *Revue des Sciences Religieuses* [Online], 88/2, 149-160 (Estrasburgo: Universidade de Estrasburgo, 2014). <<http://rsr.revues.org/824>>. Acessado em 11 de janeiro de 2017, 152. “La musique est <<temps>>, au point où elle ne se manifeste que dans l’unité de temps; son <<ontologie>>, contrairement aux œuvres picturales et sculpturales, est d’emblée et nécessairement temporelle”.

cie da eternidade, existe música nela. Mediante a compreensão da proporção superior da eternidade, pode-se imaginar que a sua música seria composta por tempos proporcionalmente maiores do que o que conhecemos por altura, duração, timbre etc..

Entendo que cada ser humano tem uma percepção diferenciada do tempo. Quando um compositor cria, distribui os sons em uma linha de tempo, que representa as suas ideias e a sua percepção pessoal do tempo. Partindo do entendimento proposto por Ouspensky acerca das dimensões, o ser humano percebe o tempo passar como uma linha rumo ao futuro, mas sem a capacidade de pará-lo ou voltar para trás. Uma percepção dimensional superior seria alcançada através da extensão do tempo em uma superfície, esta seria uma quarta dimensão. Deste modo, a minha percepção temporal seria um tempo, que somado com todos os tempos do mundo formariam uma superfície temporal, que entendo ser a eternidade. Deste modo, a eternidade não teria movimento, pois seria uma superfície composta por todos os tempos — estes sim teriam movimento — isto é, uma superfície estática composta por movimentos internos. Com o intuito de representar uma multiplicidade de tempos na criação de uma obra, compus *Tempos*.

Em *Fragmentos Sublimes* compus com um controle total dos fatores sonoros. A peça é totalmente controlada e não permite nenhum tipo de liberdade dos intérpretes. Entendo que este seria um tipo de composição que exprime principalmente a percepção temporal do compositor. Os temas, as figuras rítmicas, a duração dos eventos etc. exprimem a forma que o compositor encontrou para expressar as suas ideias. As execuções das peças sempre são diferentes, mas não há tanta liberdade dos intérpretes a ponto de modificar a peça no seu macro espectro.

Em *Tempos*, para dois cajóns, eu estabeleci uma série de ritmos e valores. Estes ritmos estão apresentados de uma maneira lógica, com uma estrutura em arco, mas representa a minha própria percepção do tempo, dos ritmos e das suas distribuições. Para expressar uma multiplicidade de tempos pessoais, compus para dois intérpretes e deixei ambos livres para executar qualquer dos ritmos escritos, em qualquer ordem, andamento e dinâmica. Eles puderam executar compassos individuais aleatórios ou pequenas seções de forma comum ou inversa. Deste modo, foi possível obter uma execução que exprime três percepções temporais diferenciadas, mas que compõem uma mesma obra. A união desses tempos gerou um novo tempo, que entendo ser um pequeno fragmento da superfície que é a eternidade. Deste modo, acredito que a obra exprime um pouco do que seria a essên-

cia da eternidade, isto é, a união das percepções temporais pessoais do compositor e dos intérpretes.

Em *Transcendência* procurei fazer o processo inverso. Gravei duas paisagens sonoras da cidade de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, combinadas com um culto de oração espontânea de uma igreja evangélica pentecostal de Curitiba. Deste modo, entendo que captei uma parte do tempo da natureza e uma parte da percepção temporal dos indivíduos da igreja. Com estes materiais eu criei uma composição eletroacústica, procurando manter as características de duração dos eventos. Entendo que assim, eu obtive dois tempos externos, que foram manipulados conforme a minha percepção pessoal do tempo na composição.

CAPÍTULO 3

FENOMENOLOGIA, COSMOGONIA
E O PROCESSO DE CRIAÇÃO NO TEXTO RELIGIOSO

3.1. A fenomenologia da composição musical

Em um trabalho que envolve a experiência direta do indivíduo com o objeto e a descrição de como este objeto se apresenta para o indivíduo, entendo que a perspectiva fenomenológica apresenta a melhor abordagem para ser seguida. Segundo Robert Sokolowski, “o termo ‘fenomenologia’ é uma combinação das palavras gregas *phainomenon* e *logos*. Significa a atividade de dar conta, fornecendo um *logos*, de vários fenômenos, dos vários modos em que as coisas podem aparecer”¹. Segundo David Cerbone, “a palavra ‘fenomenologia’ significa ‘o estudo dos fenômenos’, onde a noção de um fenômeno e a noção de experiência, de um modo geral, coincidem. Portanto, prestar atenção à experiência em vez de àquilo que é experienciado é prestar atenção aos fenômenos”². Pode-se entender, pois, que “a fenomenologia é o estudo da experiência humana e dos modos como as coisas se apresentam elas mesmas para nós em e por meio dessa experiência”³.

Segundo Sokolowski, “a doutrina nuclear em fenomenologia é o ensinamento de que cada ato de consciência que nós realizamos, cada experiência que nós temos, é intencional”⁴. Pode-se definir intenção como o ato de tender; um movimento da alma para determinado fim; uma vontade ou desejo; ou um propósito⁵. De semelhante modo “na fenomenologia, ‘intenção’ significa a relação de consciência que nós temos com um objeto”⁶. Quando colocamos um objeto na posição de observação, ou seja, quando trazemos um objeto até a nossa presença e passamos a analisá-lo, estamos o intencionando. Mas além da intenção, ainda existem estruturas internas que podem ser chamadas de intenções cheias e vazias ou presentes e ausentes.

Quando estamos a caminho de uma exposição, criamos intenções vazias na nossa mente em relação aos objetos que serão experienciados; podemos falar das obras com alguém sem ainda termos tido contato com ela, mas esta posição do objeto para nós pode gerar apenas intenções vazias, porque o objeto está ausente naquele momento. Por outro

¹ Robert Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, trad. Alfredo de Oliveira Moraes (São Paulo: Loyola, 2014), 22.

² David R. Cerbone, *Fenomenologia*, trad. Caesar Souza (Petrópolis: Vozes, 2014), 13.

³ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 10.

⁴ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 17.

⁵ Cândido de Figueiredo, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (1913), 1114. Disponível em <<http://www.dicionario-aberto.net/dict.pdf>>. Acessado em 29/03/2016 às 18:20h.

⁶ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 18.

lado, quando chegamos até a exposição, podemos ter contato direto com o objeto que antes existia apenas como uma projeção mental, mas agora a sua presença faz com que as intenções passem a ser plenas. Na presença do objeto, pode-se experimentar diretamente tudo aquilo que até então só poderia ser suposto a partir de imagens mentais do mesmo; mas o objeto real nunca é o mesmo que projetamos em nossa mente, pois as projeções que realizamos quando imaginamos ou recordamos fazem parte de uma experiência pessoal, geradas através dos conteúdos mentais experimentados ao decorrer da vida até aquele momento. Mas depois de ter-se feito contato direto com o objeto e experienciado intenções plenas, as intenções acerca deste objeto não serão como antes. Depois de nos retirarmos da presença do objeto intencionado, as intenções posteriores serão novamente vazias, mas não como antes, pois as experiências plenas permitem que a percepção do indivíduo se tornassem mais fiéis. O fato é que depois de uma experiência de intenções plenas com um determinado objeto, na sua ausência posterior, teremos intenções preenchidas.

Partindo da compreensão da intencionalidade, surge um problema em relação à música, que está relacionado com o seu caráter existencial progressivo. A música é uma arte temporal, ou seja, que manifesta-se através do tempo e, conseqüentemente, apresenta-se para o indivíduo de forma sucessiva e não simultânea. Por mais que a música apresente características simultâneas, como por exemplo a harmonia, a sua totalidade, como obra de arte, é sucessiva. Não seria possível experimentar a totalidade de uma obra musical de forma simultânea, porque a audição da obra realiza-se de forma sucessiva. Em relação à escrita musical, pode-se observar a possibilidade de uma contemplação simultânea, mas a música como arte sonora não existe nesse momento. Enquanto o indivíduo tem contato com a partitura de música, pode apenas criar intenções vazias sobre ela, porque a música está ausente para ele. Por mais que o indivíduo possua a capacidade de ouvir mentalmente os sons das notas escritas na partitura, esta audição ainda acontecerá de forma progressiva. A solução que se apresenta plausível é, pois, descrever as experiências do indivíduo em relação à obra musical de forma simultânea, através de momentos da obra musical, retirados do seu macro espectro e, posteriormente, descrever as relações que estes momentos apresentam entre si e como um todo.

Entende-se que a descrição da experiência do indivíduo com os objetos e a forma com que estes se apresentam para o indivíduo pode ajudar na compreensão do mundo e contribuem para o progresso do conhecimento. Segundo Sokolowski:

... separar e diferenciar todas essas intencionalidades, como também os tipos específicos de objetos correlatos com elas, é o que é feito pelo que a filosofia chamou fenomenologia. Descrições como estas ajudam-nos a entender o conhecimento humano em todas as suas formas, e também nos ajudam a entender os muitos modos em que nós podemos estar relacionados ao mundo em que vivemos⁷.

De fato “não sabemos como mostrar que nosso contato com o ‘mundo real’ não é uma ilusão, não é uma mera projeção subjetiva”⁸, mas pode-se registrar e discutir esse contato de forma a buscar-se uma aproximação de um entendimento cada vez mais profundo do mundo e das experiências que este proporciona aos indivíduos. Segundo Alves-Mazzotti, um dos pontos que leva o mundo a uma revolução científica é uma disciplina em crise, uma “crise é gerada se o cientista levar a sério as anomalias e ‘perder a fé’ no paradigma: para Kuhn, a revolução copernicana aconteceu porque problemas não resolvidos levaram Copérnico a perder a fé na teoria ptolomaica”⁹. Neste sentido, pode-se entender que é necessária a fé até mesmo no conhecimento científico, pois tudo é mutável e, como pode-se observar na história da ciência, muitas teorias acabaram sendo substituídas por outras que se mostraram mais adeptas à explicação dos fatos envolvidos nas mesmas. A perspectiva fenomenológica demonstra uma forma de tratar o conhecimento científico não visando a busca por uma sistematização da verdade, mas a descrição das experiências e intencionalidades, propondo um progresso e aprofundamento dos conhecimentos do mundo através da forma com que estes se apresentam para o homem.

Por outro lado, a fenomenologia não é uma forma qualquer de se manipular o conhecimento científico. No método fenomenológico entende-se que “o modo como as coisas aparecem é parte do ser das coisas; as coisas aparecem como elas são, e elas são como aparecem”¹⁰. Na música, por exemplo, o fato de que uma obra apresente momentos em que frequências extremamente agudas ou graves desenvolvem-se em uma textura

⁷ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 22.

⁸ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 19.

⁹ Alda Judith Alves-Mazzotti e Fernando Gewandsznajder, *O Método nas Ciências Naturais e Sociais: Pesquisa Quantitativa e Qualitativa* (São Paulo: Pioneira, 1999): 28. Citando Thomas Kuhn, *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought* (Cambridge: Harvard University, 1957).

¹⁰ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 23.

específica não garante que o indivíduo ouvinte poderá as experienciar, pois a extensão da audição humana acontece por volta de 20Hz a 20kHz¹¹, ou seja, sons abaixo de 20Hz ou acima de 20kHz não poderão ser ouvidos. Mas se a peça de música apresenta sons de 50kHz, por exemplo, não será possível que um ser humano as ouça, por outro lado, um gato poderia ouvi-la, pois a extensão auditiva desta espécie felina está localizada entre 45Hz e 64kHz¹². Mas o importante a ser considerado é que o objeto é como aparece para nós e aparece-nos como é, ou seja, podemos entender o mundo como o ser humano o entende, mas não como gato o faz, pois somos seres humanos e não sabemos como uma peça de música, por exemplo, é experienciada por um gato. Sendo assim, é importante ressaltar que uma descrição fenomenológica apresentará as características do objeto que puderam ser experienciadas pelo indivíduo e por isto, outras descrições do mesmo objeto feitas por outros indivíduos podem apresentar novos conteúdos não observados anteriormente.

Diferentemente das características do objeto que aparecem como são, existem as características do objeto que estão ausentes no mesmo, mas se apresentam para o indivíduo externamente do objeto. Quando um indivíduo que usa óculos olha para uma caneca de café, por exemplo, o vapor do líquido quente possivelmente irá embaçar a sua visão e, conseqüentemente, a imagem da caneca irá se tornar embaçada, mas isso não significa que o objeto intencionado é embaçado, mas que está havendo uma interferência externa entre o objeto e o indivíduo que o está intencionando. Mas é importante ressaltar que estas características externas ao objeto não fazem parte do mesmo, mas mesmo assim fazem parte da experiência. Sokolowski apresenta um exemplo de que “o fato de que a grama está molhada existe na grama molhada, não em minha mente quando digo as palavras¹³”, diferentemente do fato de que a imagem embaçada de um objeto existe no objeto, quando na verdade existe através de uma intervenção na forma com que o objeto é apresentado ao receptor.

Na música, existem características que estão na obra e características que estão entre a obra e o receptor. Características que existem na obra musical são, por exemplo, interva-

¹¹ HyperPhysics, *Sensitivity of Human Ear*. (Department of Physics and Astronomy, Georgia State University). Disponível em <<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/sound/earsens.html>>. Acessado em 04/04/2016 às 21:40h.

¹² Louisiana State University, *How Well do Dogs and Other Animals Hear?*. Disponível em <<http://www.lsu.edu/deafness/HearingRange.html>>. Acessado em 04/04/2016 às 21:46h.

¹³ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 23.

los harmônicos ou melódicos, timbre, dinâmica etc. Características que podem acontecer entre a peça musical e o ouvinte são, por exemplo, um ruído de uma cadeira durante o concerto - que pode ser percebido pelo ouvinte como pertencente à música em casos específicos - ou, no caso de uma audição em sistema de som, um problema na saída de som que resulte em uma execução em forma mono, eliminando as características que a disposição em estéreo apresentava, entre outros. A música merece uma atenção especial em seu caráter descritivo¹⁴, pois por ser uma manifestação artística temporal, acaba apresentando-se em forma cheia momentaneamente ao ouvinte, pois logo que o tempo passa as experiências daquele momento passam a ser passadas e voltam a ser vazias.

Sokolowski descreve que:

... se fôssemos ouvir duas vezes a mesma gravação, ouviríamos a mesma performance em ambas as vezes, não apenas a mesma sinfonia, e ainda assim nossa audição dela seria diferente cada vez: algumas dimensões e não outras viriam à tona, nosso humor poderia estar diferente, o dia mesmo poderia estar mais brilhante ou sombrio¹⁵.

Neste aspecto, é importante ressaltar que a execução musical - seja instrumental, vocal ou eletrônica - desempenha um papel de extrema importância na obra musical, pois é através dela que a obra passa a existir no mundo físico como som e, conseqüentemente, como um objeto possível de ser experienciado pelo receptor ou ouvinte. Por outro lado, Sokolowski ainda apresenta um outro caráter da experiência da obra musical, a mudança da forma com que o objeto sonoro é percebido a cada vez que é novamente experienciado pelo receptor. Neste aspecto é importante destacar que a obra musical sempre se apresenta de forma diferente para o receptor, não porque a obra muda, mas porque o receptor muda. Por mais que a gravação de uma obra musical seja a mesma, o receptor - no ato de ouvi-la novamente - já não é mais o mesmo que era quando a ouvira anteriormente, pois o simples fato de já tê-la ouvido propicia a ele novas relações auditivas que anteriormente poderiam não ter sido percebidas. Capelle-Dumont apresenta ainda outro aspecto da repetição na música, segundo ele “as coisas são transformadas: *a repetição nunca se repete*. O

¹⁴ Um memorial de composição apresenta informações extra-musicais, desde antes do processo composicional ser iniciado até a concretização da peça. Estas informações dificilmente podem ser integralmente acessadas somente através da experiência auditiva da obra.

¹⁵ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 38.

Da Capo nem o *Dal Segno* se contentam na repetição, mas promovem uma diferença de tempo em que nada será como antes”¹⁶. Deste modo, a repetição da obra musical seria diferente a cada vez, até mesmo as repetições dentro da obra, a partir do entendimento de que estariam sendo executadas em um tempo diferente.

A fenomenologia apresenta dois conceitos que podem ser explorados na composição musical, estes são chamados pedaços e momentos. Os pedaços diferenciam-se dos momentos nas suas relações com o todo do objeto; enquanto os pedaços são partes do objeto que podem ser tratadas como um outro objeto, os momentos não o permitem. “Os pedaços, então, são partes que podem vir a ser todos”¹⁷, ou seja, podem ser analisadas como um objeto. Por outro lado, “*momentos* são partes que não podem subsistir ou ser apresentados separados do todo ao qual pertencem, eles não podem ser destacados. Os momentos são partes *não independentes*”¹⁸. Os momentos, então, não podem ser considerados como um todo, ao contrário das partes, mas isto não significa que eles não possam ser considerados por eles mesmos. “Quando consideramos momentos simplesmente por eles mesmos, eles são *abstracta*, estão sendo pensados abstratamente”¹⁹.

Na composição musical as partes podem ser utilizadas através de divisões que o compositor cria dentro da obra, geralmente separadas graficamente através da barra dupla. Estas divisões, ainda que pertencentes ao todo da obra, podem ser retiradas e tratadas como um todo, por exemplo o primeiro movimento da primeira sinfonia de Beethoven. Pode-se tratar apenas este primeiro movimento como um todo. Por outro lado, os momentos seriam as partes da obra que não teriam conteúdo interno suficiente para serem reconhecidos como partes completas. Um exemplo de momento pode ser o segundo compasso do primeiro movimento da primeira sinfonia de Beethoven, que pode ser analisado ou experienciado, mas não pode ser tratado como um todo, porque um compasso geralmente demonstra sua significância através da sua relação com o todo da parte em que está inserido. Mas mesmo assim uma nota musical, que seria um momento, pode ser analisada e descrita, isto é, de forma abstrata.

¹⁶ Capelle-Dumont, “Le Temps Musical: Entre Philosophie et Théologie,” 154. “Ainsi les choses se retournent: *la répétition ne répète jamais*. Le *Da Capo* pas plus que le *Dal Segno* n’installent dans la répétition, ils promeuvent une différence temporelle où rien ne saurait être comme avant”.

¹⁷ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 32.

¹⁸ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 32.

¹⁹ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 33.

3.1. A fenomenologia em Fragmentos Sublimes, Tempos e Transcendência

Na peça *Fragmentos Sublimes*, procurei abordar a ideia de multiplicidade de lados de um objeto, combinados com a limitação da percepção humana e, consequentemente, a transcendência do objeto para com a percepção. Tratando-se de uma peça na qual o motor gerador foi um motivo de 12 notas, suas transposições foram as principais fontes de movimento na peça. Enquanto eu apresentava uma transposição do tema nas notas do tempo forte, apresentava outras transposições nos tempos fracos ou nas ornamentações. Deste modo, a percepção do ouvinte foca no tema que está sendo desenvolvido, deixando as ornamentações para um segundo plano de atenção. Na sequência, eu modulo para a transposição que antes era apenas ornamentação. Deste modo o ouvinte reconhece o motivo que já havia sido ouvido em um segundo plano de atenção, mas que foi trazido para um lugar de evidência. No capítulo 4 eu descrevo mais especificadamente como utilizei-me dessas ideias.

Na peça *Tempos*, utilizei-me das ideias de momentos e partes da fenomenologia. Compus uma peça rítmica com relações macro e micro entre os compassos e as figuras rítmicas. Depois, dois intérpretes executaram a peça segundo as suas percepções de como aqueles tempos poderiam ser distribuídos. Os intérpretes puderam executar os compassos livremente, sem a necessidade de seguir a ordem apresentada na partitura. O que permitiu que a peça pudesse ser reconhecida como completa foi a relação que criei entre pequenas seções completas — isto é, partes — e figuras rítmicas temáticas — que são momentos. Parti do entendimento de que os momentos poderiam ser utilizados como eixos temáticos, que por si próprios não teriam relações, mas na medida em que fossem combinados com a ideia de repetição tornariam-se importantes para o reconhecimento da unidade na peça. No capítulo 4 eu descrevo mais especificadamente os momentos e partes de *Tempos*, com ilustrações e exemplos.

Na peça *Transcendência*, eu utilizei gravações que traziam em si próprias uma percepção do tempo. Procurei evitar cortar partes e mudar de lugar na linha do tempo da peça, para não influenciar no tempo que a gravação captou. O resultado disso não foi musical, no sentido de que não havia relações internas que possibilitavam a peça ser reconhecida como uma música.²⁰ Deste modo eu precisei pegar alguns momentos das gravações e utilizar como temas, para trazer unidade à obra. Além disso, utilizei-me da

²⁰ No sentido de que não haviam relações suficientes que formassem um equilíbrio entre a repetição e a diferença, tornando possível a compreensão do objeto como uma obra musical.

multiplicidade de lados presentes na obra para criar o mesmo efeito que explorei em *Fragments Sublimes*, que diz respeito aos planos de percepção primários e secundários. No capítulo 4 eu descrevo essas duas abordagens fenomenológicas com imagens do material sonoro.

3.2. Cosmogonia

Segundo Champlin, o termo cosmogonia “vem dos termos gregos *kosmos*, ‘mundo’, e *gignesthai*, ‘nascer’. O termo é usado para indicar as origens do mundo ou do universo. Qualquer teoria que se proponha a dizer-nos como as coisas começaram entra no campo da cosmogonia. A narrativa bíblica da criação, segundo a qual Deus pôs ordem ao caos, separando a luz das trevas, fazendo aparecer o sol, a luz e as estrelas, determinando o aparecimento da flora e da fauna etc., constitui uma antiquíssima cosmogonia”²¹. Entende-se que as teorias que propõem explicar a origem e criação do mundo e do universo são escritas por homens e, independentemente de contextos religiosos ou não, estão sujeitas à linguagem e ao contexto social em que os autores estiveram inseridos. Além disso, o homem só pode descrever a criação do mundo utilizando os processos de criação do homem, pois são as formas com que o homem entende como um objeto pode ser criado. Neste sentido, torna-se viável a análise dos processos de criação do mundo com o intuito de compará-los aos processos de criação em música, especificamente em composição musical.

3.2.1. YHWH e o processo de criação na Bíblia

Entende-se que para este trabalho é viável a análise do discurso religioso apresentado na Bíblia acerca de Deus como um ser criador. A partir das ideias apresentadas previamente, torna-se possível a descrição de Deus a partir de algumas características como transcendência, eternidade, perfeição, superioridade, soberania, onipotência, onipresença e onisciência. O Deus apresentado no discurso da Bíblia apresenta todas estas características, além de outras que não cabem a este trabalho explorar. É importante ressaltar que o objetivo deste trabalho não é discutir a existência de Deus, tampouco defender alguma religião, mas sim analisar o discurso da Bíblia acerca de Deus e do processo de criação envolvido no discurso religioso da Bíblia.

Acerca da Bíblia, Champlin escreveu que:

²¹ Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 1*, 938-939.

A palavra portuguesa Bíblia vem do grego, **bíblia**, que é o plural de *biblion*, <<livro>>. Portanto, significa <<livros>>. Essa palavra deriva-se originalmente da cidade fenícia de Biblos (no Antigo Testamento, Gebal), que era um dos antigos e importantes centros produtores de papiro, o papel antigo. Com o tempo, esse vocabulário terminou sendo usado para designar as Sagradas Escrituras²².

A Bíblia contém o total de 66 livros, que formam o que é chamado de cânon. O Antigo testamento é formado pelos mesmos livros utilizados pela religião judaica e é neste contexto que surge o temor em relação ao nome de Deus. Champlin escreveu acerca do tetragrama YHWH que:

Essa é a forma vocalizada de um dos três grandes nomes hebraicos de Deus, originalmente expresso pelo *tetragrammation*, YHWH. Para os israelitas posteriores, esse nome era por demais sagrado para ser proferido ou escrito, o nome inefável de Deus: o Eterno; o Eternamente Existente, de Quem todas as coisas criadas procederam. Esse nome não era pronunciado senão com as vogais dos outros dois nomes, Adonai ou Elohim²³.

Na cultura judaica a pronúncia do nome de Deus acabou passando a ser evitada, como se fosse uma transgressão àquele que não é pronunciável. É importante observar que a Bíblia não proíbe a utilização do nome de Deus, mas alerta para o cuidado para com o mesmo: “Não tomarás o nome de YHWH, teu Deus, em vão, pois YHWH não considerará impune aquele que tomar seu nome em vão” (Êxodo 20:7). Mesmo assim, muitos judeus demonstravam tanto respeito com Deus que o nome era considerado sagrado demais para ser proferido por lábios imperfeitos. É importante perceber a forma com que os judeus tratam seu Deus com temor e respeito, entendendo-o como soberano e perfeito. Neste aspecto, o Deus apresentado na Bíblia aparece como um ser perfeito e soberano, mas que é descrito pelos autores dos livros de forma que seja compreensível ao homem — isto é, com a linguagem humana. Assim, passa-se a analisar os processos envolvidos na criação do mundo e do homem, na perspectiva de Moisés, autor do primeiro livro da Bíblia, intitulado Gênesis.

No livro de Gênesis da Nova Versão Internacional da Bíblia está escrito que:

²² Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 1*, 527.

²³ Champlin, *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 6*, 706.

¹ No princípio Deus criou os céus e a terra.

² Era a terra sem forma e vazia; trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.

³ Disse Deus: 'Haja luz', e houve luz.

⁴ Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas.

⁵ Deus chamou à luz dia, e às trevas chamou noite. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o primeiro dia. (Gênesis 1.1-5).

Observa-se que o autor do livro não teve a preocupação de julgar ou analisar a criação de Deus, mas apenas descrever como era a terra no princípio da criação. No versículo três o autor descreve a maneira com que Deus criou a luz, que foi através da palavra; isto demonstra o poder de Deus como criador. Observam-se neste versículo dois pontos importantes: Deus criou a luz a partir do nada; e Deus criou a luz utilizando as suas palavras. No versículo quatro observa-se que o autor apresenta novos aspectos do processo criativo de Deus através dos verbos “ver” e “separar”. O fato de Deus ver a sua criação demonstra um afastamento do criador em relação ao objeto criado, em direção a uma observação do objeto criado e, finalmente, um julgamento da criação. Posteriormente é possível observar no discurso que Deus separou a luz das trevas. As trevas já existiam antes da criação da luz, pois no discurso do autor isto aparece no versículo dois. Assim, é possível observar o ato de comparação de Deus, como criador, do objeto criado com uma de suas outras criações. Também é possível observar que o discurso apresenta a luz como uma criação boa, mas em momento algum apresenta as trevas como uma criação ruim, ou seja, o fato de Deus separar a luz das trevas não significa que as trevas sejam uma criação ruim, mas é que eram objetos contrastantes e que Deus, como criador, decidiu separar.

No versículo 5 é possível observar que, com a separação de trevas e luz em noite e dia, tem-se a ideia de tempo. Neste aspecto podem-se destacar dois pontos: a criação do tempo ou a humanidade do escritor. Conforme é possível observar na Bíblia, a criação do tempo pode ser considerada como uma consequência da criação da Terra, pois conforme a Terra existiria em um plano diferente da eternidade e apresentaria movimento em torno de si própria, o tempo seria uma consequência da sua criação e de seu movimento. Por outro lado, a autoria humana do livro pode ter levado o autor a separar o processo da criação divina em etapas e, conseqüentemente, dias. Desta forma seria mais fácil para os outros homens entenderem como o processo teria ocorrido. Assim, é importante destacar a ideia de continuidade do processo de criação a partir do que fora escrito pelo autor. Nesta

perspectiva, a criação acontece de forma progressiva, em etapas que seriam sempre perfeitas no caso de Deus, mas suscetíveis a falhas no caso do homem.

Nos seguintes versículos está escrito que:

⁶ Depois disse Deus: “Haja entre as águas um firmamento que separe águas de águas”.

⁷ Então Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam embaixo do firmamento das que estavam por cima. E assim foi.

⁸ Ao firmamento Deus chamou céu. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o segundo dia. ⁹ E disse Deus: “Ajuntem-se num só lugar as águas que estão debaixo do céu, e apareça a parte seca”. E assim foi.

¹⁰ À parte seca Deus chamou terra, e chamou mares ao conjunto das águas. E Deus viu que ficou bom. (Gênesis 1.6-10).

Nestes versículos é possível observar a sentença “e assim foi”, nos versículos 7 e 9. Isso demonstra que Deus, como indivíduo criador, pensa naquilo que quer e faz exatamente conforme a sua vontade. Da mesma forma com que o autor descreve este aspecto da criação, pode-se dizer que ele acontece em todos os tipos de processos de criação humana. Quando o compositor passa para o momento de representação da ideia através do som, necessita de ferramentas que proporcionem para o mesmo um resultado concreto. Diferentemente da ideia de criador ideal, o compositor está sempre mudando e aprendendo novas formas de representar suas ideias através da música e ampliando seu arsenal de técnicas composicionais que possibilitem uma melhoria dos resultados obtidos em sua música. Quando o compositor deseja representar uma ideia, precisa ter o conhecimento técnico necessário para o fazer.

Outro aspecto que o autor descreve é a nomeação daquilo que Deus fez, nos versículos 8 e 10. É praticamente padrão uma obra de arte ter um nome e, quando não, apresenta um motivo específico para não o fazer. De toda forma, é importante ter em mente que o título de uma obra desempenha um papel de aproximação do receptor com a obra e pode ser uma ferramenta utilizada pelo compositor..

No versículos números 16, 17 e 18 aparece outra característica do processo de criação:

¹⁶ Deus fez os dois grandes luminares: o maior para governar o dia e o menor para governar a noite; fez também as estrelas.

¹⁷ Deus os colocou no firmamento do céu para iluminar a terra,

¹⁸ governar o dia e a noite, e separar a luz das trevas. E Deus viu que ficou bom. (Gênesis 1.16-18).

Nesta continuação da narrativa, o autor do texto explica que Deus criou a lua e o sol para iluminarem a terra. Quando se pensa na peça musical — que seria um mundo criado pelo compositor — pode-se entender que, assim como Deus fez, o compositor poderia criar elementos para iluminarem a obra. A terra seria, pois, iluminada para os homens e, de semelhante modo, os elementos iluminantes da peça de música seriam para guiar os ouvintes. Pode-se relacionar este pensamento com a ideia de repetição e diferença. Quando um novo material acústico é introduzido na peça, aparece como diferença, mas na medida em que este é repetido, torna-se uma forma do compositor guiar o ouvinte. Por exemplo, quando um material é repetido, o ouvinte lembra-se deste e direciona sua atenção para tal, pois passa a considerá-lo importante. Por outro lado, na medida em que o material continua sendo repetido,²⁴ o ouvinte direciona a sua atenção para outros materiais, pois perde o interesse na repetição. Assim, torna-se importante utilizar os materiais acústicos para guiar o ouvinte, principalmente em relação à sua atenção auditiva.

3.2.2. O processo de criação em *Fragmentos Sublimes*, *Tempos* e *Transcendência*

Primeiramente iniciei minhas composições a partir dos títulos. Entendo que o título de uma obra pode desempenhar dois papéis, um em relação ao autor e outro em relação ao receptor. O autor pode intitular a obra e iniciar um processo de criação direcionado pelo conteúdo que o título expressa. Neste sentido, o título seria o condutor da obra, proporcionando que o compositor possa desenvolver os materiais sonoros com o intuito de expressar os conteúdos implícitos e explícitos do título. Em relação ao receptor, o título da obra pode aproximá-lo ou distanciá-lo do conteúdo da obra. Em uma peça como *Tempos*, por exemplo, é esperado que o conteúdo seja repleto de figuras rítmicas e sejam elas o principal material condutor.

A peça *Fragmentos Sublimes* foi intitulada assim para preparar o ouvinte àquilo que será experienciado durante a audição da obra. O título da peça de música pode aproximar o receptor do conteúdo da obra. É importante destacar que o título não substitui a obra em si, sendo necessário que a música justifique a si própria e seja independente de ele-

²⁴ A repetição progressiva vai perdendo o interesse do ouvinte. Na medida em que ela vai acontecendo, vai saindo do plano principal de atenção para os planos secundários.

mentos externos ao seu conteúdo sonoro.²⁵ O título *Fragments Sublimes* contém em si os conceitos de essência, existência, belo e divino. A ideia de fragmentos foi utilizada para significar a representação fragmentada (existência) do ideal (essência); enquanto sublime foi utilizado para significar a perfeição (belo) e o transcendente (divino). Nesta peça a palavra fragmento carrega em si o significado de representar a essência em contrapartida da leveza gerada pela desnecessidade de representar uma totalidade. Assim, a essência perfeita não precisaria ser representada em sua plenitude, pois como já foi dito anteriormente, seria impossível e, neste aspecto, poderia passar a existir através da sua limitação ou, como optou-se em utilizar aqui, fragmentação. A palavra sublime carrega em si o sentido de perfeição, belo e transcendente e foi utilizado para representar os momentos em que os elementos musicais escapam da compreensão do ouvinte e geram uma sensação de transcendência, superioridade, admiração e surpresa.

A peça *Tempos* foi intitulada com o mesmo objetivo. Nesta peça procurei expressar a minha percepção do tempo, distribuída graficamente na partitura, permeada pela percepção do tempo de dois intérpretes, que executaram a obra conforme as suas próprias características. Deste modo, a peça exprime um fragmento do meu tempo, permeado pelos tempos de outros dois indivíduos. Além disso, a peça é completamente rítmica, escrita para cajón, pensando em sons feitos com o corpo, ficando evidente a importância do tempo na peça, do mesmo modo, na peça *Transcendência*. Entendo que os tempos e a duração da natureza e do momento religioso gravado transcendem a percepção humana do tempo. Pensando que a liberdade de expressão e o não controle do tempo nas gravações representam um fragmento da dimensão da eternidade e transcendem a percepção humana que está limitada às dimensões de altura, comprimento, largura e tempo.

Acerca da separação do criador com o objeto criado, pude experienciar profundamente nas peças *Tempos* e *Transcendência*. Em *Tempos* eu tinha o controle total dos fatores da peça, desde as menores figuras rítmicas até a macro forma da peça, mas quando os intérpretes tocaram, todo o controle passou a existir em um segundo plano, completamente permeado pelas percepções pessoais dos dois. Deste modo, separei-me da peça através dos intérpretes. Em *Transcendência* o material gerador gravado era separado de mim. Eu não tinha controle sobre ele e não interferi nos momentos de gravação. Assim, eu tive um conteúdo fora de mim mesmo, no qual eu interferi depois. Na peça *Fragments Sublimes* eu

²⁵ Não são necessárias informações externas a obra de música para justificar o seu conteúdo. A obra justifica a si própria através do seu conteúdo interno.

precisei me separar da obra e observar muitas vezes, procurando os fatores que estavam influenciando negativamente no andamento da obra. Esta foi a peça que eu mais refiz, até chegar ao estado final, até o ponto de que precisei retirar as barras de compasso para não sujeitar as figuras rítmicas às fórmulas de compasso, adicionando-as somente após o término da obra, para facilitar a execução pelos intérpretes.

As ideias de contraste, repetição e diferença foram fundamentais para as três composições. Nas composições eu procuro estabelecer um equilíbrio entre a repetição e a diferença. Penso que se toda a peça é repetitiva, o receptor perde a atenção pela obra, pois não há algo novo para ser percebido, é como uma vida sem esperança. O contrário também é problemático, porque se tudo é diferente na peça, então tudo é repetido, porque a diferença se repete todo o tempo, deste modo o receptor perde a atenção pela obra, pois não há nada além de diferença a se esperar.²⁶ Na peça *Transcendência*, tudo era diferente, porque gravei uma sequência da natureza e de um contexto religioso em que não havia a procura pela repetição. Nela, até mesmo as palavras das orações eram sempre diferentes. A peça não poderia ser reconhecida como uma peça, pois nada fazia sentido, não havia direcionamento se não pelo arco que se formava no macro-espectro da gravação. Deste modo, precisei criar a semelhança através da repetição de alguns momentos que percebi como importantes e característicos de serem reconhecidos como temas.

O contraste também foi importante para ambas as peças. Penso que o contraste é também uma relação entre a repetição e a diferença. Se não existe contraste, não existe diferença. Mas este conceito aparece em um plano ainda maior do que os outros dois, porque pode haver semelhança combinada com contraste — como um motivo que se repete, mas na primeira vez aparece fraco e na segunda aparece fortíssimo — e diferença — como um motivo que é contrastado com outro e ainda em um plano superior existe uma diferença de dinâmica. O contraste também pode aparecer na velocidade — como entre ritmos rápidos e lentos — no timbre — como entre instrumentos de timbre diferente — entre outros. A percepção que o versículo 4 do livro de Gênesis me trouxe foi de que um momento na peça de música pode ser insignificante por si só, mas pode tornar-se importante e belo pelo contraste entre os momentos seguintes. A partir do discurso bíblico eu imagino se a escuridão seria o que é sem a existência da luz. A escuridão estava lá,

²⁶ Os chamados “minimalistas” tentaram resolver o dilema conjugando simplicidade (nas repetições) com complexidade (nas pequenas nuances constantes).

mas tudo era escuridão. Ela somente passou a receber maior destaque com a existência da luz, que permitiu que fosse criado um contraste.

CAPÍTULO 4

MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO

Para Sokolowski, “uma fenomenologia da arte descreveria as várias multiplicidades pelas quais os objetos de arte manifestam a si mesmos e são identificados”¹. Deste modo, o memorial descritivo desenvolvido neste trabalho quer descrever as várias multiplicidades de manifestações do objeto sonoro, na medida que este é observado estaticamente na partitura, pois a experiência do objeto de música ao longo do tempo é diferente a cada vez que ele acontece. Neste memorial de composição são apresentados todos os momentos do processo de criação da composição das peças *Fragmentos Sublimes*, *Tempos* e *Transcendência*. Destacam-se as ideias apresentadas anteriormente acerca do transcendente, do divino, da eternidade, do tempo e do belo, bem como a perspectiva fenomenológica da composição musical e a cosmogonia.

4.1. Fragmentos Sublimes

Os instrumentos escolhidos para esta obra foram um trio composto por vibrafone, piano e contrabaixo. Primeiramente iniciei o processo de composição em páginas pautadas. Antes eu iniciava o processo diretamente no software de notação musical, mas conforme sugerido pelo orientador, utilizei folhas pautadas, lápis e borracha. A composição em papel me livrou de um problema que os softwares de notação musical acabam gerando nas composições, que é a influência das barras de compasso na distribuição rítmica das melodias. Para criar unidade na peça, utilizei-me de características do dodecafonismo, criando uma série de doze notas e trabalhando com suas inversões, mas de forma não tão sistemática. Primeiramente, distribuí a série (si, dó#, fá#, lá, sol, dó, ré#, sol#, mi, lá#, ré e fá) em uma tabela, horizontalmente e, a partir da primeira linha — da esquerda para a direita — distribuí a série verticalmente. A função desta distribuição é a criação de um mapa que facilite a composição musical e se assemelha ao quadrado mágico de Milton Babbitt.

A escolha de utilizar uma série de doze notas foi movida por um momento de estudo sobre novas possibilidades de utilização do dodecafonismo. Deste modo, escolhi este número de notas por opção, acreditando que poderia ser também um número menor. A escolha das notas que formaram o tema principal, isto é a série, foi feita tocando no piano, ouvindo e cantando, buscando uma melodia que ficasse agradável aos meus ouvidos.

¹ Sokolowski, *Introdução à Fenomenologia*, 40.

²Penso que no primeiro momento composicional, em que acontecem as escolhas dos intervalos que formam os temas, dos motores geradores de material — neste caso as transposições da série —, da macro forma da obra etc., existe um completo permear dos sons pelo gosto próprio do compositor ou, como prefiro chamar, dos tempos pessoais do mesmo.

Acerca das séries dodecafônicas, Rodolfo Coelho de Souza escreveu que:

A ordenação das notas é a única coisa que caracteriza uma determinada série. Isso equivale a dizer que a característica essencial de uma série é a sucessão dos intervalos entre as notas que compõem a série, não as notas por si. Intervalos implicam sempre em uma dupla articulação, uma melódica, outra harmônica. Portanto uma determinada série define um campo harmônico através de suas possibilidades combinatórias. É importante ressaltar que, nesse sentido, nada se altera quando a ordem da série é transformada isomorficamente, isto é, quando transformamos a série mantendo as proporções relativas dos intervalos. Por isso as séries dodecafônicas podem ser utilizadas em qualquer de suas transformações invariantes, isto é, na inversão, retrogradação ou retrogradação da inversão³.

Neste sentido, a principal característica que possibilita a criação de uma unidade através do serialismo é a relação intervalar entre as doze notas e, conseqüentemente as suas variações isomórficas. De acordo com Coelho de Souza, “Milton Babbitt propõe uma representação resumida dessas variantes isomórficas através de uma matriz que ficou conhecida como quadrado mágico de Babbitt”⁴. Nesta matriz, a série é apresentada da esquerda para a direita em suas transposições; da direita para esquerda em suas retrogradações; de cima para baixo em suas inversões; e de baixo para cima em suas retrogradações invertidas. É possível observar estas características da matriz da Babbitt na tabela abaixo:

² Neste sentido fica claro que na criação da minha série dodecafônica, eu expressei a minha temporalidade pessoal como indivíduo vivente, com um conjunto de informações e conteúdos que foram permeados em mim ao longo de toda a minha vida até o momento.

³ Rodolfo Coelho de Souza, “Uma introdução às teorias analíticas da música atonal,” *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas Vol. 1*, org. Rogério Budasz (Goiânia: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2009): 126.

⁴ Souza, “Uma introdução às teorias analíticas da música atonal,” 127-128. Citando Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990), 209.

	I-6	I-5	I-2	I-4	I-3	I-0	I-9	I-1	I-8	I-11	I-10	I-7	
O-6	F \sharp	F	D	E	E \flat	C	A	C \sharp	G \sharp	B	B \flat	G	R-6
O-7	G	F \sharp	D \sharp	F	E	C \sharp	B \flat	D	A	C	B	G \sharp	R-7
O-10	B \flat	A	F \sharp	G \sharp	G	E	C \sharp	F	C	E \flat	D	B	R10
O-8	A \flat	G	E	F \sharp	F	D	B	E \flat	B \flat	C \sharp	C	A	R-8
O-9	A	G \sharp	F	G	F \sharp	D \sharp	C	E	B	D	C \sharp	B \flat	R-9
O-0	C	B	G \sharp	B \flat	A	F \sharp	D \sharp	G	D	F	E	C \sharp	R-0
O-3	E \flat	D	B	C \sharp	C	A	F \sharp	B \flat	F	G \sharp	G	E	R-3
O-11	B	B \flat	G	A	G \sharp	F	D	F \sharp	C \sharp	E	D \sharp	C	R11
O-4	E	E \flat	C	D	C \sharp	B \flat	G	B	F \sharp	A	G \sharp	F	R-4
O-1	C \sharp	C	A	B	B \flat	G	E	G \sharp	D \sharp	F \sharp	F	D	R-1
O-2	D	C \sharp	A \sharp	C	B	G \sharp	F	A	E	G	F \sharp	D \sharp	R-2
O-5	F	E	C \sharp	D \sharp	D	B	G \sharp	C	G	B \flat	A	F \sharp	R-5
	RI-6	RI-5	RI-2	RI-4	RI-3	RI-0	RI-9	RI-1	RI-8	RI.11	RI.10	RI-7	

Tab. 1 — Quadrado mágico da série dodecafônica de *Wie bin ich froh!* de Webern⁵

A partir destas considerações, apresento a forma com que elaborei a matriz de *Fragments de Deus*. Esta matriz não apresenta inversões, mas apenas as transposições e seus retrógrados. Da direita para a esquerda suas transposições; da esquerda para a direita seus retrógrados; de cima para baixo suas transposições; e de baixo para cima seus retrógrados. A matriz pode ser visualizada na tabela abaixo:

⁵ Souza, “Uma introdução às teorias analíticas da música atonal,” 128.

	P0	P2	P7	P10	P8	P1	P4	P9	P5	P11	P3	P6	
P0	B	C#	F#	A	G	C	D#	G#	E	A#	D	F	R0
P2	C#	D#	G#	B	A	D	F	A#	F#	C	E	G	R2
P7	F#	G#	C#	E	D	G	A#	D#	B	F	A	C	R7
P10	A	B	E	G	F	A#	C#	F#	D	G#	C	D#	R10
P8	G	A	D	F	D#	G#	B	E	C	F#	A#	C#	R8
P1	C	D	G	A#	G#	C#	E	A	F	B	D#	F#	R1
P4	D#	F	A#	C#	B	E	G	C	G#	D	F#	A	R4
P9	G#	A#	D#	F#	E	A	C	F	C#	G	B	D	R9
P5	E	F#	B	D	C	F	G#	C#	A	D#	G	A#	R5
P11	A#	C	F	G#	F#	B	D	G	D#	A	C#	E	R11
P3	D	E	A	C	A#	D#	F#	B	G	C#	F	G#	R3
P6	F	G	C	D#	C#	F#	A	D	A#	E	G#	B	R6
	R0	R2	R7	R10	R8	R1	R4	R9	R5	R11	R3	R6	

Tab. 2 — Matriz serial de *Fragmentos Sublimes*

A utilização desta disposição da série na matriz está relacionada com o movimento melódico-harmônico da peça. As transposições da série mantêm suas características intervalares e, por isto, possibilitam um movimento melódico e harmônico progressivo na peça de música. Por outro lado, os retrógrados e as inversões quebram o movimento, pois são baseados em características de movimento contrário. Nas inversões, os intervalos ascendentes tornam-se descendentes e vice-versa, isto já demonstra um caráter melódico diferente do fluxo que a apresentação comum dos intervalos proporciona. Nos retrógrados, pode-se dizer que o movimento torna-se espelhado e, neste sentido, contrário ao movimento natural da série. Podem-se observar estas características nas figuras abaixo:

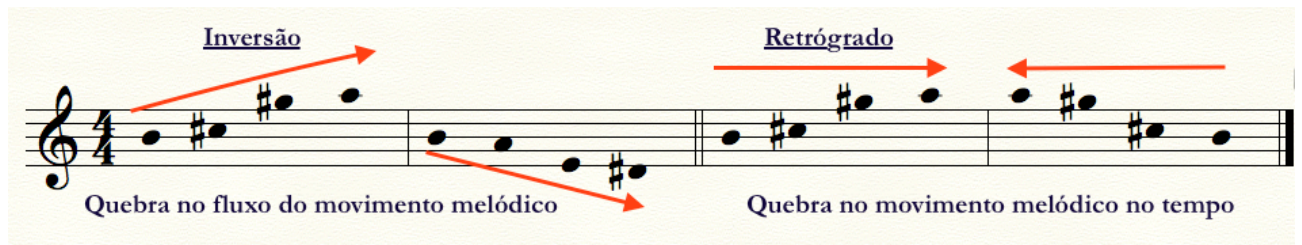


Fig. 1 — Quebra do movimento na inversão e no retrógrado

A partir desse entendimento, a composição de *Fragmentos Sublimes* foi integralmente baseada na série e suas transposições. A série foi trabalhada dividida em conjuntos que, na maioria das vezes, foram compostos por quatro notas gerando três grupos. Conforme eu

apresento a série em sua sequência e decido mudar para outra transposição, faço isto a partir de uma nota que chamarei aqui de pivô. Esta nota desempenha um caráter de importância e destaque harmônico ou melódico servindo de base para uma mudança. Desta forma, observando a matriz, a série é apresentada da direita para a esquerda e, quando transposta, de cima para baixo, a partir da nota pivô. Neste sentido, quando ocorrem transposições a partir de qualquer nota que não seja a primeira da série, parte-se de uma parte da próxima transposição que não é seu início. Pode-se observar isto nas figuras abaixo:

Violin

Primeira nota do segundo conjunto - Nota pivô

Modulação para P8 a partir da Nota Pivô

Fig. 2 — Modulação a partir de uma nota pivô

	P0	P2	P7	P10	P8	P1	P4	P9	P5	P11	P3	P6	
P0	B	C#	F#	A	G	C	D#	G#	E	A#	D	F	R0
P2	C#	D#	G#	B	A	D	F	A#	F#	C	E	G	R2
P7	F#	G#	C#	E	D	G	A#	D#	B	F	A	C	R7
P10	A	B	E	G	F	A#	C#	F#	D	G#	C	D#	R10
P8	G	A	D	F	D#	G#	B	E	C	F#	A#	C#	R8
P1	C	D	G	A#	G#	C#	E	A	F	B	D#	F#	R1
P4	D#	F	A#	C#	B	E	G	C	G#	D	F#	A	R4
P9	G#	A#	D#	F#	E	A	C	F	C#	G	B	D	R9
P5	E	F#	B	D	C	F	G#	C#	A	D#	G	A#	R5
P11	A#	C	F	G#	F#	B	D	G	D#	A	C#	E	R11
P3	D	E	A	C	A#	D#	F#	B	G	C#	F	G#	R3
P6	F	G	C	D#	C#	F#	A	D	A#	E	G#	B	R6
	R0	R2	R7	R10	R8	R1	R4	R9	R5	R11	R3	R6	

Fig. 3 — Modulação a partir de uma nota pivô (matriz)

Conforme pode ser observado nas figuras 2 e 3, a série é apresentada uma vez na transposição P0 e modula para P8, na segunda vez, a partir da nota sol. A nota já estava sendo destacada antes da modulação e, neste exemplo, de forma bem explícita para demonstrar como uma nota pode se tornar pivô a partir do destaque. Este destaque pode ocorrer de diferentes formas, conforme será explanado especificamente em *Fragments Sublimes*. É importante destacar que a partir da modulação para P8, se fosse optado tornar a nota dó desta transposição — que seria a primeira nota de um terceiro conjunto de quatro notas — uma nota pivô para a próxima modulação, esta modulação iria para P5, mas a partir da quinta nota desta transposição. Neste caso a nota dó desempenharia dois papéis o de primeira nota do terceiro conjunto de P8 e o de primeira nota do segundo conjunto de P5. Destaco aqui a desnecessidade de iniciar uma transposição em sua primeira nota.

No vibrafone, escolhi dois pares diferentes de baquetas: um mais duro e outro mais mole. As baquetas mais duras resultam em mais transientes — que são os inícios rápidos das ondas sonoras — harmônicos quando têm contato com o instrumentos, enquanto as moles fazem com que os transientes sejam mais brandos. Neste sentido, cria-se um tipo de truque com a percepção humana do som, sendo que as baquetas duras dão a impressão de que as notas tocadas são mais agudas e as moles, mais graves. No primeiro compasso da peça — onde o vibrafone toca um intervalo melódico de segunda maior — utilizei-me do par de baquetas moles para criar uma primeira percepção de timbre e altura. No segundo compasso — no qual o vibrafone toca um intervalo melódico de 7ª maior — utilizei-me do par de baquetas duras para criar a percepção de que as notas são mais “agudas”, pois os transientes agudos aparecem mais. Em contrapartida, no terceiro compasso utilizei-me da combinação das baquetas para criar uma percepção onde o intervalo entre a nota si e dó parece ser maior — a nota si parece mais grave por ter menos transientes; a nota dó parece mais aguda por ter mais transientes — e repeti este efeito no quarto compasso. No quinto compasso, apresento um intervalo harmônico de 4ª justa onde ambas as notas são tocadas — ré# e sol# — são tocadas com baqueta mole, entendendo que deste modo o intervalo harmônico aparenta ser menor, da mesma forma que acontece melodicamente. A frase inicial do vibrafone acaba no quinto compasso.

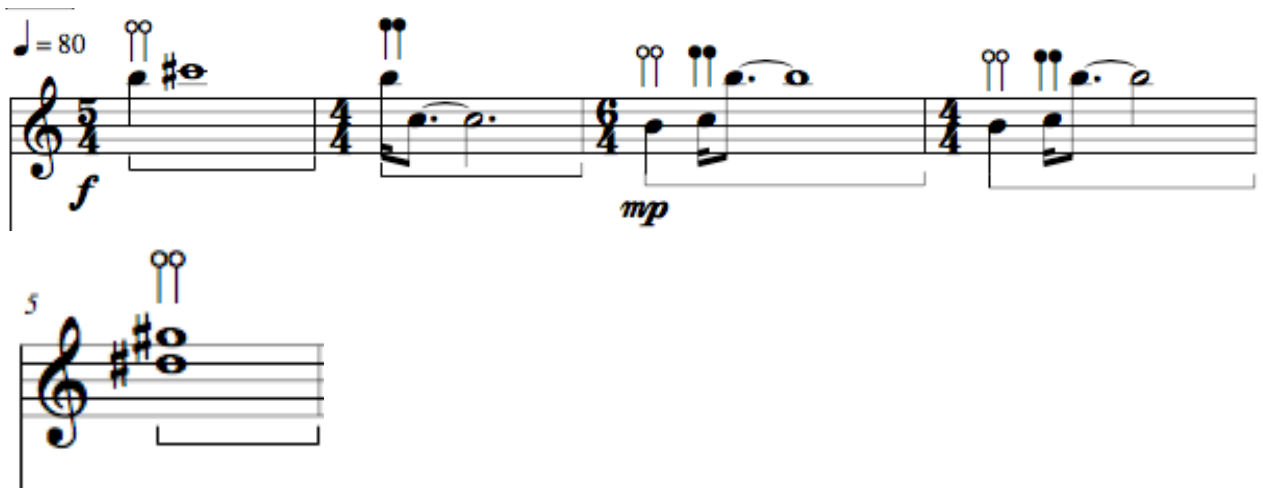


Fig. 4 — Compassos 1 a 5 (vibrafone).

O piano entra no quarto compasso e inicia uma sequência de movimentos rítmicos rápidos através da frase do sexto compasso, que finaliza em um ricochete no contrabaixo com a nota mi. No sétimo compasso o vibrafone toca a nota dó com tremolo para criar um fundo sonoro — as baquetas moles diminuem o ataque das notas e desencadeiam um tipo de som que parece mais contínuo ao longo das batidas do tremolo —, logo nos compassos 8 e 9 o vibrafone continua o desenvolvimento da série com ritmos similares aos anteriores, os quais chamo de temas. Como a série está nesta peça com a função de criar unidade melódica-harmônica, as ideias rítmicas ou temas rítmicos estão para criar unidade rítmica.

Conforme a série vai sendo desenvolvida em sua transposição P0, a partir do tremolo do vibrafone no compasso número 7 o piano passa a ornamentar a partir de P6, trítono de P0. A partir do compasso número 9 o contrabaixo também passa a ornamentar a partir de P6. Na medida em que as ornamentações vão acontecendo na transposição P6, elas vão gradativamente passando de um caráter secundário para primário, pois passam a ser percebidos como algo não passageiro; como algo que de fato é importante para a peça.

Fig. 5 — Compassos 5 a 9 — *Fragmentos Sublimes*.

No compasso número 12, no vibrafone, eu finalizo a melodia na nota sol e repito-a 4 vezes, trazendo a atenção auditiva para ela e, após a pausa inicio a apresentação melódica na transposição P8, que começa com a nota sol. Esta é a aplicação que eu chamei neste trabalho de mudança de direção por uma nota pivô e já explanei anteriormente.

Fig. 6 — Compassos 10 a 14 (vibrafone).

No compasso número 19, o vibrafone e o contrabaixo apresentam a série na transposição P8. O vibrafone é tocado com as baquetas moles para que não fique tão destacado o ataque das notas. O contrabaixo também toca com efeitos de tremolo, mas varia o timbre das notas conforme alterna entre a posição natural do arco e *sul ponticello*⁶. No compasso número 21, o piano toca a série na transposição P6, mas com ornamentações de P8. Utilizei muito nesta peça o efeito de ornamentar a série através de outras transposições dela própria. Para exemplificar, o piano começa com a nota fá (1ª nota de P6) e vai em direção à nota sol (segunda nota de P6), mas para chegar até a segunda nota de P6

⁶ Efeito que consiste em tocar com o arco mais próximo da ponte para destacar os harmônicos agudos e fazer com que o instrumento produza um som mais “nasal”.

ele deve passar por todas as notas que estão entre a nota fá e a nota sol em P8 — que são ré#; sol#; si; mi; dó; fá#; lá#; e dó# —. Este processo se repete enquanto a ornamentação continua.

The musical score for measures 21 to 23 of 'Fragmentos Sublimes' is presented for three instruments: Vib. (Vibraphone), Pno. (Piano), and D.B. (Double Bass). Measure 21 begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Vib. part features a melodic line with a slur. The Pno. part has a complex melodic line with many accidentals and a 'ppp' dynamic marking. The D.B. part has a bass line with 'pn...' and 'sp...' markings. Measures 22 and 23 continue the melodic development with various time signature changes (4/4, 5/4) and dynamic markings.

Fig. 7 — Compassos 21 a 23 — *Fragmentos Sublimes*.

Conforme este tipo de ornamentação acontece de maneira ritmicamente rápida, pode-se perceber auditivamente que acontece uma repetição melódica, como é o caso dos compassos números 25 e 26. Propositamente quis que a frase fosse percebida como repetição, mas modifiquei alguns aspectos dela. Primeiramente, no compasso 26 ela reaparece sem que haja pausas entre a frase e, secundariamente, eu utilizei um precipitando para acelerar e criar uma sensação de afobação ou desespero que desencadeiam em um acorde simultâneo de todos os instrumentos, seguindo com acordes em P8 até acabar a primeira parte da peça no compasso número 29.

The image displays two systems of musical notation for three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.).

System 1 (Measures 26-27):

- Measure 26:** Vib. has a whole note chord (F#4, C#5). Pno. has a piano (*pp*) introduction with a grace note on F#4, followed by a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. D.B. has a whole note chord (F#3, C#4).
- Measure 27:** Vib. has a whole note chord (F#4, C#5). Pno. continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic. D.B. has a whole note chord (F#3, C#4).

System 2 (Measures 28-29):

- Measure 28:** Vib. has a whole note chord (F#4, C#5). Pno. has a whole note chord (F#4, C#5) marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic. D.B. has a whole note chord (F#3, C#4) marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic.
- Measure 29:** Vib. has a whole note chord (F#4, C#5). Pno. has a whole note chord (F#4, C#5) marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic. D.B. has a whole note chord (F#3, C#4) marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic.

Fig. 8 e 9 — Compassos 26 a 29 — *Fragmentos Sublimes*.

No compasso número 30 eu inicio a segunda parte da peça. É importante relembrar aqui dos conceitos de partes e momentos da fenomenologia. Cada parte da obra musical pode ser considerada como um todo, apesar de diversas conexões que existem entre as parte de uma obra — que são essências para criar unidade no macro espectro da composição —, estas partes não são dependentes uma das outras para terem sentido. Partindo da ideia de que a segunda parte da minha peça é, em sua totalidade, contrastante à primeira parte — isto pode ser observado pelos ritmos destacados, entre outras características melódicas — pode-se entender que essas duas partes são “diferentes” e são completas por si próprias. Acredito que na medida em que as partes de uma peça possam ser re-

conhecidas como completas individualmente e perfeitas quando unidas seria uma das formas de alcançar uma obra que transcende a sua própria concretude.

A segunda parte da peça inicia com staccatos para destacar a acentuação forte do pulso métrico. Com isto, pretendo que o ouvinte desvie a sua atenção da marcação rítmica até que cheguem os momentos onde utilizo polirritmia entre os instrumentos e direciono o ouvinte novamente para o ritmo (compasso número 50). Entre os compassos 30 e 35 criei mudanças de andamento (*accelerando*) que levam a peça até a mudança de pulso de 80 bpm — que era o andamento do início da peça — para 120 bpm, no compasso 36.

The musical score for measures 30 to 35 of *Fragmentos Sublimes* is presented for four instruments: Violoncello (Vib.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and an unlabeled staff at the top. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The time signature begins in 5/4, changes to 4/4 at measure 32, then to 2/4 at measure 34, and returns to 5/4 for the final measure (35). The score is characterized by frequent staccato markings and dynamic shifts, including *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The top staff is marked *accel.* and *f*. The unlabeled staff below it has dynamics *f*, *p*, *f*, *mp*, *f*, and *pizz.*. The Vib. staff starts at measure 32 with *mf* and *a tempo*, then *accel.*. The Pno. staff also starts at measure 32 with *mf* and *a tempo*, then *accel.*. The D.B. staff starts at measure 32 with *mf* and *a tempo*, then *accel.*. The score shows complex rhythmic patterns with many staccato notes and dynamic shifts.

Fig. 10 e 11 — Compassos 30 a 35 — *Fragmentos Sublimes*.

Então inicio uma frase no compasso 36, que é repetida no compasso 37 e relembra-da, em suas fragmentações, até o compasso 42. No compasso 43 eu inicio um desenvolvimento melódico rápido no vibrafone, novamente com a técnica de ornamentação serial por transposições. Este momento da peça acontece rapidamente devido à velocidade do pulso e das figuras rítmicas. Então a peça vai criando uma sensação de tensão, gerada pela acumulação de notas na memória auditiva e acaba no compasso 48 com um acorde formado pelos três instrumentos e uma *fermata*⁷. No compasso 49 retomo o ritmo marcado que outrora utilizei no compasso 30, mas nos compassos 50 e 51 eu coloquei quiálteras de cinco notas no piano e no vibrafone contra quatro notas da clave de fá do piano. Neste momento da peça procurei criar uma ideia de transcendência da percepção auditiva contra a memória auditiva de curto prazo. O ouvinte já havia ouvido pouco tempo antes, no compasso 30, o ritmo metricamente simples e marcado que passou a ser repetido no compasso 49, mas inesperadamente aparecem alguns ritmos estranhos contra aqueles que estavam para a memória auditiva como o padrão daquele tipo de frase. Deste modo, a frase rítmica dos compassos 50 e 51 transcendem a memória auditiva do ouvinte, bem como a sua percepção musical do novo momento. Nos compassos 52 a 56 retomo novamente uma marcação metricamente simples. Deste modo, a polirritmia passa a ser entendida como um material estranho à peça.

⁷ É importante destacar que todas as *fermatas* de *Fragmentos Sublimes* têm a função de estenderem o som no tempo, conforme decidido pelos intérpretes, podendo desempenhar uma duração diferente ao longo da peça

The musical score for measures 50 to 56 of *Fragmentos Sublimes* is presented for three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.).

- Measures 50-52 (4/4 time):**
 - Vib.:** Features arpeggiated chords with fingerings (5) and dynamic markings *p* and *pp*.
 - Pno.:** Features arpeggiated chords with fingerings (5) and dynamic markings *p* and *pp*.
 - D.B.:** Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *mf*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. Fingering III is indicated.
- Measures 53-56 (5/4 time):**
 - Vib.:** Features a melodic line with dynamic markings *mf* and *mp*. Fingering IV is indicated.
 - Pno.:** Features chords with dynamic markings *mf*, *pp*, and *mf*. Fingering IV is indicated.
 - D.B.:** Features a melodic line with dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *mf*. Fingering V is indicated.

Fig. 12 — Compassos 50 a 56 — *Fragmentos Sublimes*.

No compasso 57 eu retomo a ideia de polirritmia e desenvolvo-a no primeiro plano — que é o solo de contrabaixo — e no segundo plano — que é o fundo harmônico criado pelo piano e pelo vibrafone —. Conforme o ouvinte entende que a polirritmia faz parte da música, ela passa a ser entendida como um material sonoro reconhecido, isto é, recebe importância na medida que se repete. No compasso 67 retomo o trêmulo do vibrafone e passo a apresentar figuras melódicas ritmicamente rápidas nos três instrumentos até chegar no compasso 71, onde eu fiz com que o contrabaixo partisse do silêncio, com a mão esquerda abafando as notas, e fosse criando um ruído que aumenta até que, no compasso 72, todos os instrumentos apresentam um movimento dinamicamente crescente e

melodicamente descendente, até cair em um acorde na região grave de todos os instrumentos, no compasso 74.

The image displays musical notation for measures 71 and 72 of the piece 'Fragmentos Sublimes'. The score is arranged for three instruments: Vib. (Vibraphone), Pno. (Piano), and D.B. (Double Bass). The time signature is 4/4. Measure 71 begins with a descending melodic line in the Vib. staff, marked with a forte (f) dynamic. The Pno. and D.B. staves show sustained chords. Measure 72 continues the descending melodic line in the Vib. staff, marked with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Pno. and D.B. staves continue with sustained chords. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, f), articulation (accents), and phrasing slurs.

Fig. 12 e 13 — Compassos 71 e 72 — *Fragmentos Sublimes*.

Fig. 14 — Compassos 73 e 74 — *Fragmentos Sublimes*.

No compasso 75 volto a apresentar um solo de contrabaixo, que passa a ser acompanhado a partir do compasso 78. Este momento da peça é novamente polifônico. Pode-se dizer que o solo do contrabaixo é caracterizado principalmente pelo uso de quiálteras. O acompanhamento da peça também é polifônico e só volta a ser metricamente marcado no compasso 89, quando retomo a ideia que foi apresentada na segunda parte da peça, no compasso 31, e finalizo no contratempo, criando uma ideia de suspensão.

Fig. 15 — Compassos 87 e 88 — *Fragmentos Sublimes*.

The image shows a musical score for measures 89 of the piece 'Fragmentos Sublimes'. The score is written for three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 5/4. Measure 89 is marked with 'accel.' (accelerando) above the Vibraphone staff. The Vibraphone part features a series of eighth notes with accents. The Piano part consists of chords and single notes, with a forte (f) dynamic marking. The Double Bass part features a series of eighth notes with accents, also marked with a forte (f) dynamic. The score ends with a double bar line.

Fig. 16 — Compasso 89 — *Fragmentos Sublimes*.

Acerca de *Fragmentos Sublimes*, cabem ainda destacar alguns aspectos. Primeiramente reforço o conceito de momento, da fenomenologia, que diferentemente das partes, são dependes do todo, pois não fazem sentido por si próprios. Os fragmentos de sublimes que procuro expressar na peça são os momentos em que a percepção humana é superada, e a expectativa é quebrada. Este fenômeno não poderia acontecer se não houvesse uma relação dos momentos da peça com suas partes, pois são essas relações que permitem que os momentos sejam percebidos como transcendentais. Deste modo, o belo e o divino da peça de música independem da relação que a obra tem com o mundo exterior, mas dependem da relação que os momentos da obra têm com as partes e o todo. A música como arte sublime não depende da relação obra-mundo-homem, mas ela por si própria coloca o homem em um mundo e transcende o próprio mundo que ela cria. O que a música cria consigo própria — que é um mundo sonoro em que ela mesma transcende em suas relações — é algo semelhante ao pensamento transcendental da criação divina. Existe uma íntima ligação entre a transcendência de Deus e da arte, que é a transcendência da percepção humana.

4.2. Tempos

Em um primeiro momento intitulei a peça como *Les Sons de Corps*, para ilustrar explicitamente o que seria explorado na peça, isto é, os sons do corpo humano. Tendo em vista que a partir do que havia estudado acerca de Deus, do transcendente e da essência poder-se-iam elaborar algumas ideias acerca do som do corpo humano em relação ao divino. Pensei que se o homem é criação de Deus, existe no homem alguma semelhança dele. Para Platão, todos os seres seriam abrangidos por Deus e, neste sentido, seriam partes dele. Para o discurso religioso da Bíblia o homem teria sido criado semelhante a Deus. Deste modo, o homem teria algo de divino em si próprio, mas em proporção menor do que Deus. Poder-se-ia entender que o intelecto do homem seria aquilo que há de divino nele; a alma do homem seria aquilo que há de eterno nele; e o corpo do homem seria aquilo que é material, mas criado a partir do eterno. Neste sentido, pensei em utilizar a ideia do corpo humano como uma representação genuína da criação de Deus.

Partindo, pois, do entendimento de que Deus criou o homem, a utilização dos sons produzidos pelo corpo humano — tais como percussivos ou cantados — seriam sons criados pelo próprio Deus, mas que estariam sendo explorados na composição musical. Sendo assim, elaborei um arsenal de possibilidades sonoras do corpo para compor *Les Sons de Corps* — que seria uma peça para duas vozes, divididas em dois grupos de pessoas, com 30 músicos. Estes músicos seriam aqueles matriculados na disciplina de Rítmica II, do curso de Música da Universidade Federal do Paraná, do segundo semestre de 2016, com autorização do professor responsável por esta.

Os sons que foram escolhidos estão explícitos na figura abaixo:

The figure displays seven musical staves, each representing a different sound type. Each staff consists of two parts: a 'Corpo' (Body) staff and a 'Crp.' (Carpenter) staff. The sounds are categorized as follows:

- Corpo:**
 - 1. Pé inteiro (Whole foot)
 - 2. Calcanhar (Heel)
- Crp.:**
 - 3. Ponta do pé (Toe)
 - 4. Palma: Mão inteira (Palm: Whole hand)
 - 5. Palma: Base das mãos (Palm: Base of hands)
 - 6. Palma: Ponta dos dedos (Palm: Tip of fingers)
 - 7. Palma na coxa: Centro da coxa (Palm on thigh: Center of thigh)
 - 8. Palma na coxa: Inferior da coxa Próximo ao joelho (Palm on thigh: Inferior of thigh Near knee)
 - 9. Palma no peito: Centro do peito (Palm on chest: Center of chest)
 - 10. Palma no peito: Lateral do peito (Palm on chest: Lateral of chest)
 - 11. Mãos: Esfregar (Hands: Rubbing)
 - 12. Dedos: Estalar (Fingers: Cracking)
 - 13. Voz_Sussurro: Com formante da vogal "ô" (Whisper_Voice: With vowel formant "ô")
 - 14. Voz_Sussurro: Com formante da vogal "á" (Whisper_Voice: With vowel formant "á")

Fig. 17 — Arsenal de sons para *Les Sons de Corps*

Conforme pode-se observar, foram especificados 14 tipos diferentes de sons — que poderiam ser trabalhados em combinações diferentes. Neste sentido, existiria a possibilidade de uma combinação de até quatro tipos diferentes de sons — um com o membro direito e outro com o membro esquerdo de cada voz, que são duas. Apesar de utilizar-me da voz como geradora de som, não me interessava, nesta peça, a exploração de letras ou frases, mas apenas o som sem altura definida. Pensei que o timbre gerado pelas diferentes utilizações do corpo poderia ser dividido, neste arsenal, em três categorias de espectro, que são grave, média, aguda — neste sentido, elas não apareceriam como relações de altura, mas de timbre — e elas poderiam ser exemplificadas com o tipo de percussão dos pés, que pode ser de pé inteiro (timbre grave), calcanhar (médio) ou ponta do pé (agudo). Além disso, utilizei-me da possibilidade de combinação de timbres, como por exemplo o

pé direito inteiro simultaneamente da ponta do pé esquerdo — gerando a combinação de timbres grave e agudo.

Após a finalização da peça, estive acompanhando as turmas de rítmica I e II, convidando-os para participar da interpretação da obra. Infelizmente apenas três alunos demonstraram interesse e, dentre toda a turma, poucos tinham facilidade com as figuras rítmicas exploradas na obra. Depois de pensar, imaginei como seria se a peça fosse executada por apenas dois músicos e assim foi a gravação para a qualificação desta dissertação. Não fiquei contente com o resultado sonoro da gravação, pois os sons corporais não foram captados conforme imaginei que seriam. Mesmo utilizando um microfone condensador AKG-Perception 220, uma interface de áudio Focusrite Saffire Pro 24 e um Mac Mini, os sons gerados pelo corpo pareciam iguais, até mesmo os pés com as mãos ficaram parecidos devido ao efeito de proximidade gerado pelo microfone⁸. Pensei em gravar novamente em um local com chão de madeira não maciça, para destacar o grave dos pés, mas depois de algumas considerações concluí que seria melhor trocar o instrumento gerador dos sons.

Conforme orientado na qualificação desta dissertação, explorei algumas ideias do filósofo Peter Ouspensky acerca das dimensões e as suas ideias acabaram criando relações importantes com o que foi proposto nesta pesquisa. Tive então a percepção de que na verdade não seriam os sons do corpo os responsáveis pela essência transcendental na minha música, mas sim as percepções pessoais do tempo. Concluí que se a eternidade é uma dimensão superior às que o ser humano conhece, baseado nas ideias de Ouspensky, ela seria uma superfície criada por todos os tempos do mundo estendidos. Deste modo, para captar aspectos da eternidade eu poderia explorar as percepções temporais pessoais dos intérpretes, combinadas com a minha percepção pessoal do tempo. Pensei então em um instrumento de fácil manuseio que pudesse ser bem explorado ritmicamente e pudesse gerar tanto sons graves quanto agudos, assim acabei optando pelo cajón. Utilizei então um cajón FSA, feito à mão, com dois microfones internos — um superior e outro inferior, para captação de agudos e graves, respectivamente.

Primeiramente compus então uma peça completa com diversas figuras rítmicas e uma macro forma de arco. Pensei que assim eu iria criar uma obra completamente perme-

⁸ O efeito de proximidade é um fenômeno que ocorre na captação de áudio pelos microfones em que a distância da fonte sonora em relação ao captador (microfone) altera no timbre recebido. Quanto mais distante é a fonte sonora, mais estridente (agudo) o som fica. Conforme na gravação as mãos ficavam mais próximas do microfone, os pés ficavam mais estridentes e resultavam em um som parecido com as mãos.

ada pelas minhas percepções pessoais do tempo e das figuras rítmicas. Em um segundo momento, eu iria passar a peça para dois intérpretes gravarem. Eles poderiam tocar em qualquer ordem, segundo suas interpretações, adicionando pausas entre os ritmos e compassos, tocando o retrógrado dos ritmos e até mesmo fazendo variações de dinâmica próprias, com apenas uma sugestão relacionada com o macro espectro: eles deveriam imaginar uma forma de arco, em que a peça tivesse um início piano, um meio fortíssimo e um final piano. Outra característica que eu queria explorar seria a não influência mútua dos músicos durante a interpretação, para captar de fato o tempo pessoal de cada um. Deste modo, eu pensei em gravá-los em momentos separados, ouvindo apenas um metrônomo programado em 60 BPM (batidas por minuto).

Partindo dessas ideias teria uma peça musical que previamente seria completamente controlada e expressaria a minha percepção do tempo, mas que em um segundo momento seria permeada por dois indivíduos, que adicionariam características pessoais à obra. Ainda que pensando na gravação de forma separada, eu gostaria de encontrar interação entre os motivos rítmicos e os gestos dos dois, para isso pensei em explorar as ideias de partes e momentos propostas pelos filósofos da fenomenologia. Imaginei que se conseguisse criar momentos que tivessem relações com outras partes da obra, eles se tornariam relevantes e significativos, como motivos rítmicos. Além disso, imaginei que a peça pudesse ser dividida em várias partes, mais especificamente 8, compostas internamente de vários momentos temáticos. As partes ficaram divididas da seguinte forma: parte 1 (compassos 1 a 22); parte 2 (cc. 23-37); parte 3 (cc. 38-40); parte 4 (cc. 41-49); parte 5 (cc. 50-52); parte 6 (cc. 53-59); parte 6 (cc. 60-64); parte 6 (cc. 65-73); parte 7 (cc. 74-85); parte 8 (cc. 86-83).

No momento da gravação, imprimi todas as páginas da partituras e coleí-as na parede, em uma ordem aleatória para evitar que o intérprete acabasse seguindo a ordem dos compassos. Deixei-o à vontade com a gravação ativada e saí do local, para deixá-lo à vontade, pedindo para que me chamasse quando finalizado. Quando questionado acerca da duração da peça eu respondi que ele deveria tocar quanto tempo ele achasse que a obra deveria ter. O segundo intérprete teve as mesmas instruções. Nenhum dos intérpretes teve acesso às partituras antes da gravação, porque meu objetivo era registrar o primeiro contato deles com a obra e suas primeiras impressões rítmicas do conteúdo. Quando cada um acabou a gravação, dei-lhes a oportunidade de ouvir questionando se haviam gostado do resultado musical, ambos responderam que sim, deste modo as duas vozes da peça foram

gravadas em apenas um tape cada, isto foi bom, pois um segundo tape já não seria o registro das primeiras impressões dos intérpretes.

Quando finalizadas as gravações, apenas distribuí uma gravação para cada lado do som estéreo, como se fosse um intérprete tocando de cada lado da sala de concerto, mas sem que pudessem ouvir um ao outro. Não adicionei efeitos sonoros, apenas compressores para reduzir a faixa de dinâmica que tinha ficado muito grande dificultando a audição dos fracos, deste modo pude obter um áudio em que os pianos e os fortes podem ser ouvidos com mais clareza. Acerca dos resultados da experiência composicional e da gravação de *Tempos*, tive dois fatos que deixaram-me impressionado e muito satisfeito com a experiência: 1) apesar de os músicos terem ficado livres para tocarem a peça pelo tempo que achassem necessário, houve uma diferença de apenas 20 segundos entre eles; 2) apesar de os músicos terem tocado separados e seguido livremente os compassos, houve interação e a música parece ter sido tocada simultaneamente.

Destas considerações finais criei algumas hipóteses. Para ambos terem dado à peça uma duração muito parecida, alguns fatores que poderiam ter influenciado seriam: 1) a macro estrutura da peça, com o determinado número de compassos, páginas e partes influenciou ambos no que diz respeito à percepção da duração que a peça teria; 2) a percepção do tempo pessoal dos intérpretes era parecida, no que diz respeito à duração de uma peça, isto poderia ser influenciado pelo mercado fonográfico, que estabelece parâmetros de duração para as músicas. No que diz respeito à interação obtida na gravação, mesmo tendo sido separada, eu penso que: 1) as partes da peça eram 8, um número não tão alto e, mesmo assim, não criei tanto contraste entre elas, deste modo a probabilidade de haver interação era muito grande; 2) os intérpretes poderiam estar nervosos porque era uma gravação à primeira vista, de uma peça que não lhes era conhecida, deste modo ficaram receosos quanto às figuras rítmicas mais complexas, mantendo o fluxo da peça sempre com ritmos mais padronizados.

Esta peça deixou em aberto algumas indagações que imagino serem relevantes para pesquisas futuras na área de música. Imagino que no futuro esta peça poderia ser tocada por um número relevante de músicos, combinando as gravações e procurando identificar a existência de interação e duração. Além disso, poderia ser entregue para alguns músicos com antecedência objetivando um grupo de controle, para verificar se o contato prévio com a peça diminuiria os níveis de interação e influenciaria significativamente na percepção de duração da obra. Essas indagações ficam em aberto e me motivam a

pesquisar futuramente acerca das relações pessoais de tempo de compositores e intérpretes em música livre.

4.3. Transcendência

A peça *Transcendência*, foi a primeira peça que desejei compor para este estudo. Em uma experiência com o transcendente, fui motivado a explorar os aspectos religiosos de uma comunidade cristã pentecostal como geradores de material para composição eletroacústica. Conforme explanado anteriormente, presenciei um aspecto que as comunidades cristãs pentecostais chamam de *glossolalia*, que pode ser entendida como uma manifestação direta do Espírito Santo na vida do fiel, expressada pela oração e adoração em línguas não humanas. Em um dia em que estive em uma dessas igrejas, tive a oportunidade de experienciar um momento em que quase toda a igreja foi contagiada por este mover espiritual, resultando em um tipo de música que nunca ouvi antes. Aquela música não era regida por um tempo marcado, no que diz respeito aos aspectos de duração e de ritmo. Deste modo, fiquei muito interessado em pesquisar aquele tipo de material na composição musical.

Conforme a realização deste estudo foi aprovada, entrei em contato com a liderança daquela comunidade, explanando o que eu pretendia registrar e fui liberado para coletar o material sonoro. Deste modo, comprei um gravador *Tascam Dr-40*, que é um gravador multi-pista de até quatro canais. Utilizei-o com os dois microfones embutidos para não chamar atenção no local escolhido. Durante meses, as gravações não me pareceram tão interessantes. Percebi que aquela primeira experiência que tive não era algo tão comum de acontecer. Durante os dois anos em que este estudo foi realizado, nenhuma vez aquele fenômeno se repetiu naquela magnitude. Infelizmente aquela experiência ficou somente na minha memória. Quando percebi que as experiências seguintes eram de uma proporção menor, entendi que o material utilizado teria que ser naquelas proporções menores.

Muitas das gravações tiveram problemas e interrupções. Uma delas em específico teve uma pessoa gritando de uma forma tão irritante que a sua utilização provavelmente geraria uma música de certa forma cômica. Não cabe a mim julgar a espiritualidade daquelas manifestações, mas muitas delas não caberiam na composição de *Transcendência*. Conforme as gravações foram acontecendo também percebi que os microfones do gravador eram pequenos demais e não tinham muito sucesso na captação das frequências

mais graves, devido ao tamanho das membranas. Pode-se observar a sua proporção na figura abaixo:



Fig. 18 — *Tascam Dr-40* com as devidas medidas

O gravador tem 14 cm de altura e 7,5 cm de largura. O microfone tem uma membrana redonda com um raio de 1 cm. Com uma membrana tão pequena não é possível captar frequência cujo tamanho das ondas sejam demasiadamente maiores. Deste modo optei por utilizar um microfone condensador. Como o objetivo primário para utilizar os microfones embutidos era que as pessoas não percebessem que estavam sendo gravadas, eu tentei esconder o máximo possível a presença do condensador, mas acredito que os mais atentos devem ter percebido que estava lá. Posicionei-o no canto esquerdo da igreja, atrás de algumas bandeiras, esperando que não chamasse tanta atenção. A gravação acabou resultando em um material com uma qualidade melhor. Aparentemente a presença de um microfone mais chamativo não intimidou os presentes. O microfone utilizado foi o *AKG Perception 220*.

No momento em que tive um primeiro contato com aquela comunidade eu não era um pesquisador participante, mas no decorrer da pesquisa tornei-me um membro regular e estive também participando junto dos outros durante a gravação. Deste modo, eu atuei utilizando algo semelhante ao método de pesquisa participante que pode ser caracterizado pelo “envolvimento dos pesquisadores e dos pesquisados no processo de pesquisa”⁹. Como a pesquisa e a coleta de dados tiveram uma duração relativamente grande, pois iniciei as gravações logo no início desde estudo, os participantes não se sentiram intimidados pela minha presença naquele ambiente. A minha participação regular também me permitiu perceber os aspectos envolvidos naqueles momentos de oração e escolher um material que pudesse exprimir a essência daquela comunidade.

Os outros materiais que utilizei para compor *Transcendência* foram duas paisagens sonoras de uma chácara na cidade de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul. Tive a oportunidade de ir até lá e gravar alguns momentos específicos. O primeiro deles foi em uma concentração de árvores frutíferas, em que os pássaros se reuniam durante alguns momentos do dia para se alimentar. Utilizei o mesmo gravador, mas com dois microfones externos, posicionando-os amarrados no tronco de uma árvore, opostos um ao outro para captar em estéreo. O segundo momento foi com os microfones posicionados em diferentes lugares de uma mangueira muito antiga. Ali eu pretendia registrar os sons do vento batendo na árvore e ressoando nos seus galhos. Abaixo podem ser observados os microfones utilizados para a captação sonora e os seus devidos posicionamentos:



Fig. 19 — Microfones *Arcano-STD-3* e *AKG Perception 220*.

⁹ Antonio Carlos Gil, *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social* (São Paulo: Atlas, 2008), 30.



Fig. 20 — Primeira paisagem sonora



Fig. 21 — Primeira paisagem sonora: posicionamento dos microfones



Fig. 22 — Segunda paisagem sonora



Fig. 23 e 24 — Segunda paisagem sonora: posicionamento dos microfones

Na composição propriamente dita, não quis interferir tanto nas relações de tempo que os materiais sonoros apresentavam em si próprios. A liberdade do tempo que o contexto religioso e as paisagens sonoras apresentaram seria a principal fonte de expressão da transcendência na composição desta peça. Deste modo, distribuí todas as gravações na linha do tempo do programa Logic Pro X, onde realizei todas as modifi-

cações que julguei necessárias. Na pista referente à segunda paisagem sonora, utilizei um equalizador programado para cortar as frequências acima de 500 Hz. O meu objetivo era registrar os movimentos internos que o vento provocava na árvore e procurei fazê-los na região grave. Em contrapartida, na pista referente à primeira paisagem sonora, utilizei um equalizador programado para cortar as frequências abaixo de 1 kHz. Procurei fazê-lo para explorar mais as características dos pássaros na peça. Precisei também estabelecer um corte na região de 7,5 kHz devido a um ruído desagradável.



Fig. 25 — Equalizadores nas paisagens sonoras

Após a equalização, precisei utilizar *expanders*. Este tipo de *plugin* tem o objetivo de amplificar digitalmente as gravações. Conforme houve uma grande redução sonora resultante de uma equalização extrema, foi necessário utilizar este efeito para amplificar as pistas e trazê-las para um nível normal, isto é, mais próximo de zero dB¹⁰. A gravação referente ao contexto religioso foi separada em duas pistas diferentes, na primeira mantive as partes que eram inteligíveis, isto é, orações e cânticos em língua portuguesa, na segunda mantive as partes que eram em línguas estranhas. Em ambas as pistas utilizei um compressor com a proporção de dois para um, a partir de -5dB, com ataque programado para 10 milissegundos e release para 48 milissegundos. Isto significa que sempre que as gravações chegassem em picos acima de -5dB elas seriam atenuadas pela metade. Esta utilização permitiu que as pessoas que oravam com menos potência pudessem ser ouvidas um pouco mais. Precisei fazê-lo porque algumas pessoas em específico tinham a prática de orar muito forte, mascarando todos os outros que estavam naquele momento.



Fig. 26 — Compressor nas pistas referentes ao material religioso

¹⁰ Zero decibéis é mais alto nível de intensidade sonora digital, qualquer valor acima deste resulta em distorção sonora digital.

A separação do momento de oração em duas pistas diferentes teve o objetivo de modificar as partes inteligíveis para que não pudessem ser compreendidas. Entendo que as letras de música desempenham um peso muito grande no significado da obra para o receptor. Eu não quis que as partes compreensíveis influenciassem na percepção da obra, por isto as reverti, fazendo com que fossem ouvidas de trás para frente. As partes que mantêm a presença da *glossolalia* continuaram da forma que foi registrada. Alguns fragmentos das gravações que eu quis utilizar como momentos temáticos foram também expostos de maneira harmônica, combinados com o mesmo trecho, mas com a alteração das alturas, mais especificamente de três formas: quinta justa acima, quinta justa abaixo e segunda maior acima.



Fig. 27 — *Pitch Shifter* nas três pistas harmônicas

Além das pistas anteriores, utilizei duas pistas específicas somente para repetição de momentos que julguei importantes. Nelas não utilizei efeitos de modulação, apenas de amplificação ou atenuação. Também utilizei uma pista específica para a repetição de momentos do canto dos pássaros, retirados da primeira paisagem sonora. Em outra pista, utilizei apenas momentos da segunda paisagem sonora. Neste último, o momento mais característico é um vento muito forte que aparece calmamente, chega até o ápice e diminui gradativamente, este foi trabalhado como um tipo de tema.

Na macro-forma da peça, utilizei uma estrutura de arco, que inicia de forma suave e cresce até um ápice e retorna a decrescer até o final da peça. Como as gravações tinham uma duração muito grande escolhi fazer com que a obra tivesse uma duração de sete minutos. Procurei manter a ideia da liberdade do tempo alterando o mínimo possível

os momentos em que os eventos acontecem. Para tanto, escolhi uma parte da gravação e utilizei os eventos na sequência registrada, isto é, escolhi sete minutos corridos das gravações, que julguei de maior relevância pela quantidade de materiais sonoros presentes.

Na composição de *Transcendência*, entendo que registrei como pesquisador momentos específicos em três contextos em que houve a manifestação livre de eventos no tempo. Deste modo, foi possível captar a liberdade de expressão do homem e da natureza no tempo, sem o controle rítmico ou cronológico. O material registrado foi uma concentração de tempos, que ao serem estendidos tornar-se-iam partes de uma superfície eterna. A eternidade seria transcendente a percepção humana e expressaria características do Deus criador, entre elas estariam a liberdade e a pessoalidade. A liberdade seria a manifestação dos eventos gerados pelo indivíduo no tempo, sem um controle pré-estabelecido. A pessoalidade seria o conjunto de especificidades do indivíduo que o permitiriam criar um material que exprimisse as suas experiências pessoais e a essência de si próprio.

Como compositor, eu selecionei uma parte dos registros coletados — sete minutos corridos — e manipulei alguns eventos internos para gerar unidade na peça. Entendo que a peça é uma parte das gravações, isto é, um pedaço que pode ser reconhecido como um todo. Entendo que os momentos internos que escolhi seriam dependentes do todo para terem sentido e, deste modo, desempenham o papel de temas, que são repetidos e trabalhados para criar um desenvolvimento, um ápice e um final. Conforme as modificações foram realizadas, imprimi na peça a minha percepção pessoal do tempo. Um material que antes expressava uma diversidade de tempos agora passou a ser completamente permeado pelas minhas experiências e percepções, resultando em algo novo. *Transcendência* é uma peça que representa meu eu como compositor e ser humano, através das estruturas e escolhas feitas para organizar os materiais sonoros, mas que representa internamente outros indivíduos e também alguns fragmentos da natureza.

Considerações Finais

Partindo do entendimento de que a música só existe no tempo, não poderia existir uma música eterna, pelo menos não no que diz respeito à percepção humana de música. As experiências composicionais deste trabalho levam a entender que a resposta para a representação da essência do transcendental na música não poderiam ser encontradas fora dela. As tentativas de buscar teorias para explicar a música do universo, do cosmos ou da eternidade só desencadeiam discussões e pesquisas que não resultam de fato na produção de música. Essas tentativas são válidas, mas a percepção humana e a sua limitação às quatro dimensões de comprimento, largura, altura e tempo não permitem com que sejam-nos reconhecidas como obras de música. A composição de *Fragmentos Sublimes*, *Tempos* e *Transcendência* revelam que existe transcendência na própria música em diversos fatores. A música transcende a percepção humana nas suas relações de planos de atenção, criando momentos de reconhecimento de temas melódicos, harmônicos, rítmicos etc. que em um primeiro momento pareceriam estranhos ao ouvinte. A exploração dos tempos pessoais dos intérpretes em obras abertas possibilitam resultados que transcendem as expectativas do compositor para com a sua criação. A utilização de materiais sonoros espontâneos, religiosos ou não, e livres de influência do compositor permitem que este trabalhe permeando os tempos livres na sua própria percepção pessoal, gerando obras cheias de conteúdo temporal — isto é, conteúdos sonoros que representam uma diversidade de tempos pessoais. A exploração da multiplicidade de tempos seria uma ferramenta para conquistar a representação da essência do transcendente. Na medida que a música possa representar múltiplos tempos pessoais, pode representar uma fragmento da superfície que é a eternidade e, neste sentido, seria a manifestação artística que mais poderia se aproximar do transcendente.

Referências

- Agostinho. (2007). *Confissões*. (Lucia Maria Csernik, dig.). https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/santo_agostinho_-_confissoes.pdf (Acessado em 22 de julho de 2016).
- Agostinho. (2008). *Confissões, livros XII, X e XI* (A. Espírito Santo, J. Beato, & M. C. Pimentel, trad.). Covilhã: LusoSofia Press.
- Alves-Mazzotti, A. J. e Fernando Gewandsznajder. (1999). *O Método nas Ciências Naturais e Sociais: Pesquisa Quantitativa e Qualitativa*. São Paulo: Pioneira.
- Aquino, Tomás de. (2008). *O Ente e a Essência* (M. S. de Carvalho, trad.). Covilhã: Luso-Sofia.
- Boff, L. (2009). *Tempo e transcendência: o ser humano como um projeto infinito*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Capelle-Dumont, P. “Le Temps Musical: Entre Philosophie et Théologie.” *Revue des Sciences Religieuses* [Online], 88/2, (Estrasburgo: Universidade de Estrasburgo, 2014): 149-160. <<http://rsr.revues.org/824>>. Acessado em 11 de janeiro de 2017.
- Cavalieri, E. “Transcendência e imanência na fenomenologia de Husserl.” *Estudos de Religião*, v. 27, n. 1 (Janeiro de 2013): 35-58.
- Cerbone, D. R. (2014). *Fenomenologia* (C. Souza, trad.). Petrópolis: Vozes.
- Champlin, R. N. (2004). *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 1*. São Paulo: Hagnos.
- Champlin, R. N. (2004). *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 2*. São Paulo: Hagnos.
- Champlin, R. N. (2004). *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia Vol. 6*. São Paulo: Hagnos.
- Dottori, M. S. (1989). Memória do tempo; música e modernidade. Artigo não publicado.
- Dottori, M. S. (2005). “De gêneros, de macacos e do ensino da composição musical.” *Em busca da mente musical*. (B. Ilari, coord.). Curitiba: UFPR.
- Figueiredo, C. de. (1913). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. <http://www.dicionario-aberto.net/dict.pdf> (Acessado em 29 de março de 2016).
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas.
- Gilson, É. (2010). *Introdução às artes do belo - o que é filosofar sobre a arte?* (É. Nogueira, trad.). São Paulo: É Realizações.
- “How Well do Dogs and Other Animals Hear?.” *Louisiana State University*. <http://www.lsu.edu/deafness/HearingRange.html> (Acessado em 04 de abril de 2016).
- Huron, D. “Aesthetics.” (2012). *The Oxford handbook of music psychology*. (Susan Hallam, Ian Cross e Michael Thaut, coord.). Oxford: Oxford University: 151-159.
- Júnior, João Alves de Araújo, e Deyve Redyson. “Platão e o papel do demiurgo na geração da vida cósmica.” *Religare* 7 (Março de 2010): 72-80.

Michaels, U. (2003). *Atlas de música I* (A. M. Cardo, F. Pinho, J. Simões, R. M. Puga e S. Mendes, trad.). Lisboa: Gradiva.

Mora, J. F. (1978). *Dicionário de filosofia* [Dicionário] (A. J. Massano & M. Palmeirim, trad.). Lisboa: Dom Quixote.

Nassif, L. E. (2005). “Resenha: Tábula Rasa: A Negação Contemporânea da Natureza Humana.” *Psicologia: Teoria e Pesquisa* 21 (Set-Dez de 2005): 375-376.

Nichols, A. (2011). *A key to Balthasar*. Londres: Darton, Longman and Todd Ltd.

Ouspensky, P. D. (1945). *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World* (N. Bessaroboff e C. Bragdon, trad.) Nova York: Knopf.

Parncutt, R. “Prenatal Development and the Phylogeny and Ontogeny of Music,” (2012) *The Oxford handbook of music psychology* (Susan Hallam, Ian Cross e Michael Thaut, coord.). Oxford: Oxford University: 219-228.

Pires, C. A. “Uma leitura da compreensão da imortalidade da alma em Platão.” *Via Teológica* 4 (Dezembro de 2001): 45-60.

Platão. (1965). *A república* (J. Guinsburg, trad.). São Paulo: Difusão Européia do Livro.

Platão. (2011). *Timéu-Critias* (R. Lopes, trad.). Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

Rodrigues, I. C. (2015). *The rhythmic idea and the musical representation of time*. Tese de doutorado, Goldsmiths College, London University, Londres, Inglaterra.

“Sensitivity of Human Ear.” *Department of Physics and Astronomy, Georgia State University*. <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/sound/earsens.html> (Acessado em 04 de abril de 2016).

Sokolowski, R. (2014). *Introdução à fenomenologia* (A. de Oliveira Moraes, trad.). São Paulo: Loyola.

Souza, R. C. de. (2009). “Uma introdução às teorias analíticas da música atonal.” *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas Vol. 1* (Rogério Budasz, org.). Goiânia: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 126.

Anexos

Anexo 1 — Partitura de Fragmentos Sublimes

Les Fragments de Dieu

Thiago Busch

System 1:

- Vibraphone:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The first measure is in 2/4 time, the second in 4/4, the third in 6/4, and the fourth in 4/4. The dynamic changes to mezzo-piano (*mp*) in the third measure.
- Piano:** Mostly rests. In the final measure (4/4), there is a mezzo-piano (*mp*) chord.
- Double Bass:** Mostly rests throughout the first system.

System 2:

- Vibraphone:** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first measure is in 3/4 time, the second in 3/4, the third in 4/4, and the fourth in 4/4. The dynamic changes to piano-piano (*pp*) in the third measure and back to mezzo-forte (*mf*) in the fourth.
- Piano:** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first measure is in 3/4 time, the second in 3/4, the third in 4/4, and the fourth in 4/4. The dynamic changes to piano (*p*) in the fourth measure. There are octave markings (*8va*) in the first and second measures.
- Double Bass:** Starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The first measure is in 3/4 time, the second in 3/4, the third in 4/4, and the fourth in 4/4. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) in the third measure and piano-piano (*pp*) in the fourth. There are Roman numeral markings (*IV*, *III*, *II*) above the notes in the third and fourth measures.

2

Les Fragments de Dieu

10

Vib.

Pno.

D.B.

10

pizz.

mf

f

mf

pp

mp

ppp

arco

8va

pp

14

Vib.

Pno.

D.B.

14

mf

f

mp

mf

mp

pp

3

pp

pp

mp

IV

IV

Les Fragments de Dieu

3

18

Vib.

Pno.

D.B.

pp

p

mf

pp

pn... *sp...*

21

Vib.

Pno.

D.B.

ppp

pn... *sp...* *pn...* *sp...* *pn...*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Les Fragments de Dieu'. It features three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 18. The Vibraphone part has a whole note chord in measure 18, followed by a half note chord in measure 19. The Piano part has a half note chord in measure 18, followed by a half note chord in measure 19, and then a half note chord in measure 20. The Double Bass part has a half note chord in measure 18, followed by a half note chord in measure 19, and then a half note chord in measure 20. The second system starts at measure 21. The Vibraphone part has a half note chord in measure 21, followed by a half note chord in measure 22, and then a half note chord in measure 23. The Piano part has a half note chord in measure 21, followed by a half note chord in measure 22, and then a half note chord in measure 23. The Double Bass part has a half note chord in measure 21, followed by a half note chord in measure 22, and then a half note chord in measure 23. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4

Les Fragments de Dieu

24

Vib.

Pno.

D.B.

24

sp... pn... sp... pn... sp... pn... IV

26

Vib.

Pno.

D.B.

26

pp pp f f

Les Fragments de Dieu

5

28

Vib.

Pno.

D.B.

III e II

ppp

f

accel.

p *f* *mp* *f*

pizz.

f *f*

32

a tempo

mf

p *f* *mp* *f*

accel.

mf *f* *f*

The musical score is for a piece titled "Les Fragments de Dieu". It features three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 28 and ends at measure 31. The second system starts at measure 32 and ends at measure 35. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 5/4 to 4/4 at measure 32, and then to 2/4 at measure 34. The Vibraphone part includes a triplet of eighth notes in measure 28 and a triplet of eighth notes in measure 32. The Piano part includes a triplet of eighth notes in measure 28 and a triplet of eighth notes in measure 32. The Double Bass part includes a triplet of eighth notes in measure 28 and a triplet of eighth notes in measure 32. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *f*, *p*, *mp*, *mf*, and *ff*. It also includes performance instructions such as *accel.* (accelerando) and *a tempo* (return to tempo). The score is written for a 5/4 time signature, which changes to 4/4 at measure 32, and then to 2/4 at measure 34.

6 Les Fragments de Dieu

$\text{♩} = 120$

Vib.

Pno.

D.B.

f

f

f

arco

f

38

Vib.

Pno.

D.B.

f

mf

p

pizz.

mf

p

8^{va}

8^{va}

Les Fragments de Dieu

7

42

Vib.

8^{va}-----

f

Pno.

mf

mp

p

D.B.

mf

pizz.

arco

p

45

Vib.

8^{va}-----

Pno.

f

mp

D.B.

f

mp

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Les Fragments de Dieu'. It features three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 42 and ends at measure 44. The Vibraphone part begins with a rest, followed by an 8va octave line, and then plays a melodic line in 5/4 time. The Piano part starts with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern in 4/4 time, then transitions to 5/4 time. The Double Bass part starts with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern in 4/4 time, then transitions to 5/4 time. The second system starts at measure 45 and ends at measure 47. The Vibraphone part continues with an 8va octave line and a melodic line in 5/4 time. The Piano part starts with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern in 4/4 time, then transitions to 5/4 time. The Double Bass part starts with a *f* dynamic, playing a rhythmic pattern in 4/4 time, then transitions to 5/4 time. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *p*. Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score is written in treble and bass clefs, with time signatures of 4/4 and 5/4.

8

Les Fragments de Dieu

46 *8va*

Vib. *f* *mp* *f*

Pno. *f* *mp* *f*

D.B. *f* *mp* *f* arco

48 *8va* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vib. *f* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Pno. *p* *f* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

D.B. *p* *f* *mf* *p* *mf*

♩ = 80

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Les Fragments de Dieu'. It features three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 46 and ends at measure 50. The Vibraphone part has an 8va line above it. The Piano and Double Bass parts have dynamics of *f*, *mp*, and *f*. The second system starts at measure 48 and ends at measure 52. The Vibraphone part has an 8va line above it. The Piano and Double Bass parts have dynamics of *p*, *f*, *mf*, *pp*, *mf*, and *pp*. A tempo marking of *♩* = 80 is present. The time signature changes from 5/4 to 3/4 and then to 6/4.

Les Fragments de Dieu

9

50

Vib.

Pno.

D.B.

53

Vib.

Pno.

D.B.

III II *mf* *p* *pp*

mp *mf* *8va* *f* *mf* *mp*

mf *mp* *pp* *pp* *mf* *pp* *III* *I*

p *f* *p* *mf* *p* *mf*

11

Les Fragments de Dieu

Aqui P2 com ornamentações em p0

64

Vib.

aqui estou em P2

64

Pno.

mf

mp

mp *8va*

64

D.B.

mf

aqui estou em P0

pizz.

mp

mf

f

67

Vib.

mp

67

Pno.

p

mp

mf

67

D.B.

arco

mf

3

12

Les Fragments de Dieu

68

Vib. *mf*

Pno. *f*

D.B.

68

8va

69

Vib. *f* *p2+p0*

Pno.

D.B. *mf* I II

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Les Fragments de Dieu'. It features three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 68 and ends at measure 69. The Vibraphone part begins with a melodic line in treble clef, marked *mf*. The Piano part has a complex texture with multiple voices in both treble and bass staves, marked *f*. The Double Bass part is in the bass clef, marked *f*. The second system starts at measure 69. The Vibraphone part continues with a melodic line, marked *f*, and includes a dynamic marking *p2+p0*. The Piano part is mostly silent, with some rests. The Double Bass part continues with a melodic line, marked *mf*, and includes dynamic markings *I* and *II*.

Les Fragments de Dieu

13

70

Vib.

70

Pno.

70

D.B.

72

Vib.

72

Pno.

72

D.B.

mf

p2+p0

ff

mp

mp

f

mp

The musical score is for a piece titled "Les Fragments de Dieu". It features three instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 70 and ends at measure 71. The Vibraphone part begins with a rest, followed by a melodic line in measure 71. The Piano part starts with a rest, followed by a melodic line in measure 71. The Double Bass part starts with a rest, followed by a melodic line in measure 71. The second system starts at measure 72 and ends at measure 73. The Vibraphone part begins with a rest, followed by a melodic line in measure 72. The Piano part starts with a rest, followed by a melodic line in measure 72. The Double Bass part starts with a rest, followed by a melodic line in measure 72. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *mp*, and a tempo marking of *p2+p0*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

The musical score for 'Aqui Começo P5' is presented in three systems. The first system (measures 73-80) is in 4/4 time. The Vibraphone (Vib.) part features a melodic line with many sharps, starting with a *mf* dynamic and ending with a *f* dynamic. The Piano (Pno.) part consists of two staves; the right hand plays chords and the left hand plays a descending line, both marked *mf*. The Double Bass (D.B.) part plays a continuous, wavy line starting at *mp* and ending at *f*. The second system (measures 75-80) is in 5/4 time. The Vibraphone part is mostly rests, with a final measure containing a triplet marked *mf*. The Piano part is also mostly rests, with a final measure containing a triplet marked *p*. The Double Bass part features a triplet marked *mp* and a final measure marked *mp*. The third system (measures 75-80) is in 5/4 time. The Vibraphone part is mostly rests, with a final measure containing a triplet marked *mf*. The Piano part is mostly rests, with a final measure containing a triplet marked *p*. The Double Bass part features a triplet marked *mp* and a final measure marked *mp*.

Les Fragments de Dieu

79

Vib.

Pno.

D.B.

79

79

f

mp

83

Vib.

Pno.

D.B.

83

f

mf

mp

f

volta o tema do início aqui

modula p0 a partir do dó#

16

Les Fragments de Dieu

85

Vib.

85

p0+p8

Pno.

85

D.B.

3

mp

p

p

mf

3

87

Vib.

87

p0+p11

Pno.

87

D.B.

3

3

pizz.

Anexo 2 — Partitura de Tempos

Para duo de cajóns

Tempos

Thiago Busch

$\text{♩} = 60$

Cajón 1

Cajón 2

pp *cresc.* *mf* *p*

5

Caj. 1

Caj. 2

cresc. *f* *ff* *mf*

10

Caj. 1

Caj. 2

mp *p* *mp* *p*

p *<mf>* *p*

15

Caj. 1

Caj. 2

p *mp* *pp* *p*

2 *Tempos*

Caj. 1

Caj. 2

19

mp *p* *mf*

22

f *mf* *p* *pp*

26

f *f* *p* *mp*

30

mf *f* *f*

The musical score is for two Cajóns, labeled Caj. 1 and Caj. 2. It is divided into four systems of music. The first system starts at measure 19 and features a steady eighth-note pattern in Caj. 1 and a complex rhythmic pattern in Caj. 2 with dynamic markings *mp*, *p*, and *mf*. The second system starts at measure 22 and includes a *f* dynamic in Caj. 1, a *mf* dynamic in Caj. 2, and a crescendo from *p* to *pp*. The third system starts at measure 26 and features a *f* dynamic in Caj. 1, a *f* dynamic in Caj. 2, and a *p* dynamic in Caj. 2. The fourth system starts at measure 30 and features a *mf* dynamic in Caj. 1, a *f* dynamic in Caj. 1, and a *f* dynamic in Caj. 2. The score includes various time signatures: 4/4, 5/4, and 12/8.

Tempos

3

33

Caj. 1 $\frac{4}{4}$ p

Caj. 2 $\frac{4}{4}$ p

cresc. *cresc.*

35

Caj. 1 $\frac{4}{4}$ f

Caj. 2 $\frac{4}{4}$ f

p mp

38

Caj. 1 $\frac{4}{4}$ f

Caj. 2 $\frac{4}{4}$ f

como uma chuva ...

39

Caj. 1 $\frac{6}{4}$ mp

Caj. 2 $\frac{6}{4}$ mp

$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

4 *Tempos*

Caj. 1

Caj. 2

40

f

p

44

mp

f

p

49

f

p

mp

52

f

p

10

8

10

8

Tempos

5

55

Caj. 1

Caj. 2

p

f

p

59

Caj. 1

Caj. 2

mp

f

f

61

Caj. 1

Caj. 2

mf

62

Caj. 1

Caj. 2

d.c.

p

f

6 *Tempos*

63

Caj. 1

Caj. 2

p

64

Caj. 1

Caj. 2

f

p

67

Caj. 1

Caj. 2

f

p

71

Caj. 1

Caj. 2

mp

p

f

f

p

5

Tempos

7

75

Caj. 1

Caj. 2

f *p* *mf* *f*

78

Caj. 1

Caj. 2

p *mf*

81

Caj. 1

Caj. 2

f

84

Caj. 1

Caj. 2

mf *f* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for two Cajóns, labeled 'Caj. 1' and 'Caj. 2'. It consists of four systems of music. The first system (measures 75-77) shows Caj. 1 with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes, and Caj. 2 with a pattern of eighth notes and a sixteenth-note triplet. The second system (measures 78-80) continues the patterns with various dynamics and triplet markings. The third system (measures 81-83) features a change in the Caj. 1 part to a more melodic line with accents, while Caj. 2 maintains a steady eighth-note pattern. The fourth system (measures 84-86) shows a key change to 4/4 time, with Caj. 1 playing a melodic line and Caj. 2 providing a harmonic accompaniment. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), with mezzo-forte (mf) also present. Articulations like accents and slurs are used throughout to shape the rhythmic and melodic phrases.

8

Tempos

88 *accel.*

Caj. 1 *mp* *mf* *p* *f* 5/4

Caj. 2 *mp* *mf* *f* *p* 5/4

92 *accel.*

Caj. 1 *p* *mf* 4/4

Caj. 2 *p* *mf* 4/4

A distribuição gráfica das notas é referente à posição da mão no cajón.
 Tenha em vista que a linha marca mais ou menos o centro do instrumento.
 As notas abaixo da linha demarcam a extremidade inferior do instrumento.
 As notas acima da linha demarcam a extremidade superior do instrumento.
 As notas com cabeça (x) podem ser executadas com as unhas.
 O intérprete é livre para utilizar timbre variados, como fora da madeira frontal.
 As notas longas devem ser executadas esfregando as unhas da mão pelo instrumento.
 A peça pode ser executada em qualquer ordem, de livre escolha para o intérprete.
 Sugere-se que os intérpretes não tenham contato visual ou auditivo.